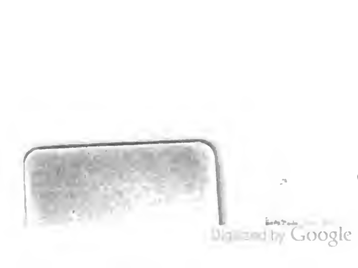


Geschichte der Malerei herausg. von A. Woltmann (und K. ...

Alfred Friedrich G.A. Woltmann, Karl Woermann



GESCHICHTE DER MALEREI

ZWEITER BAND

GESCHICHTE

DER

MALEREI

HERAUSGEGEBEN

VON

ALFRED WOLTMANN UND KARL WOERMANN

ZWEITER BAND

DIE MALEREI DER RENAISSANCE

BEGONNEN

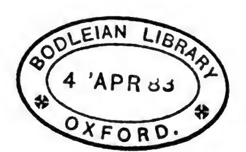
VON

A. WOLTMANN FORTGESETZT VON K. WOERMANN



MIT ZWEIHUNDERT UND NEUNZIG ILLUSTRATIONEN





LEIPZIG 1882

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

VORWORT.

Der am 6. Februar 1880 in Mentone erfolgte Tod Alfred Woltmanns, des urſprünglichen Herausgebers dieſes Buches, war ein harter Schlag für ſeine Freunde und für die deutſche Wiſſenſchaft. Die Leſer, welche ſich ſeine geiſtige und perſönliche Bedeutung nochmals zu vergegenwärtigen wünſchen, ſeien an die eingehende Würdigung erinnert, welche Bruno Meyer in verſchiedenen Nummern der „Zeitſchrift für bildende Kunſt“ (Bd. XV) dem Leben und Wirken des ausgezeichneten, uns viel zu früh entriſſenen Mannes gewidmet hat. Aber auch das vorliegende Buch ſelbſt iſt, ſoweit Woltmann es geſchrieben hat, ein lebendiges Denkmal ſeines Schaffens als Forſcher und Schriftſteller und bezeugt beredt, in wie hohem Grade er eingehende Specialſtudien mit weitem hiſtoriſchen Blicke und ſtrenge Wiſſenſchaftlichkeit mit edlem, klaren Stile zu verbinden verſtand. Gerade dieſes Buch hat ſein Tod am ſchwerſten betroffen; denn Woltmann hatte die Abſicht, die ganze Geſchichte der Malerei der chriſtlichen Zeit von ihren erſten Anfängen bis auf die Gegenwart allein zu ſchreiben; nur die Bearbeitung der Geſchichte der antiken Malerei hatte er dem jetzigen Fortſetzer des ganzen Werkes überlaſſen.

Woltmann hatte dieſen zweiten Band bei ſeinem Tode bis zum Schluſſe des erſten Kapitels der Geſchichte der Malerei des 15. Jahrhunderts in Oberitalien auf Seite 275 für den Druck vorbereitet, und er hatte noch dem Wunſche Ausdruck gegeben, ſein Freund Hubert Janitſchek möchte die unfertig hinterlaſſenen Kapitel beenden. Hubert Janitſchek iſt dieſem Wunſche in der ſelbſtloſeſten und dankenswertheſten Weiſe nachgekommen: er hat nicht nur das folgende Kapitel (B. die venezianiſche Schule des 15. Jahrhunderts, S. 275—306) redigirt, ſondern auch das dritte Kapitel (C. die Schulen von Bologna und Ferrara, S. 306—323) geſchrieben, welches, da ſich nur wenig Vorarbeiten Woltmanns zu demſelben fanden, als eigene Arbeit Janitſcheks angeſehen werden darf. Die Leſer werden dieſem vortrefflichen Kenner und

Gelehrten für diese Theilnahme an dem vorliegenden Werke ebenso dankbar sein, wie der Verleger und der Unterzeichnete, welcher auf Wunsch des letzteren die weitere Fortsetzung und Vollendung der „Geschichte der Malerei" allein übernahm. Der neue, veränderte Titel, mit dem der zweite Band erscheint, entspricht der veränderten Sachlage.

Vorarbeiten Woltmanns für die Fortsetzung des Werkes fanden sich so gut wie gar nicht. Ich konnte nur für den Abschnitt „Oberitalienische Miniaturen" (S. 348—352) einige wenige Notizen meines unvergesslichen Freundes benutzen. Im übrigen beginnt auf S. 323 mit dem Kapitel „Die übrigen Schulen Oberitaliens" meine eigene Arbeit. Da aber die Vorrede der von Sidney Colvin so vorzüglich geleiteten englischen Ausgabe dieses Werkes (p. VI) meine Fortsetzerarbeit im voraus etwas anders charakterisirt, so erscheint es mir nicht überflüssig, auch für diesen Band zu wiederholen, was Woltmann im Vorwort zum ersten Bande im Bezug auf seinen und meinen Antheil an demselben bemerkte: „Jeder der beiden Autoren war in seinem Theile durchaus selbständig." Wenn ich auch selbstverständlich bestrebt war, das Werk im Geiste Woltmann's weiterzuführen, wenn ich auch auf seinen Plan, so weit derselbe sich aus dem bisher Veröffentlichten ergab, und auf seine Behandlungsweise, soweit ich sie mit meiner Individualität vereinigen konnte, einzugehen suchte, so liessen sich dem Leser gewisse Verschiedenheiten zwischen der kleineren ersten und der grösseren zweiten Hälfte dieses Bandes doch nicht ersparen; indessen werden diese Verschiedenheiten hauptsächlich äusserlicher Natur sein. In der künstlerischen Grundauffassung und der kunsthistorischen Hauptrichtung bin ich mir keines wesentlichen Unterschiedes zwischen Woltmanns und meiner Arbeit bewusst. Eben deshalb halte ich mich, angesichts einer gewissen Gegensätzlichkeit der Richtungen, die sich neuerdings in unserer Wissenschaft hier und da fühlbar gemacht hat, für verpflichtet, an dieser Stelle kurz eine allgemeine Bemerkung einzuflechten.

Die Bilderkenner, die Urkundenforscher, die Historiker und die Aesthetiker haben sich gelegentlich gelinde befehdet. Man konnte hören, dass die Bilderkenner die Urkundenforscher „Dokumentenjäger" nannten, die letzteren den ersteren die Subjektivität ihrer Urtheile vorwarfen, während die Historiker, welche es für die Hauptaufgabe der Kunstgeschichte erklärten, den Zusammenhang mit der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte zu wahren, über den mangelnden historischen Sinn jener Specialisten klagten, sich dafür von diesen aber einen Mangel an positiver Kennerschaft nachsagen lassen mussten, und alle diese gemeinsam mit einer gewissen, nicht immer von Einseitigkeit freizusprechenden Geringschätzung auf die ästhetische Richtung innerhalb der Kunstgeschichte herabsahen. Dass die kunstgeschichtliche Forschung in verschiedene Zweige und Richtungen auseinanderstreben musste, erscheint jedoch dem stets anwachsen-

den Materiale gegenüber natürlich. Eine Arbeitstheilung war auch hier längst nothwendig; je mehr Specialisten unsere Wissenschaft erzeugt, desto besser ist es für sie, und von je verschiedeneren Gesichtspunkten aus sie bearbeitet wird, desto gesicherter mufs ihre Stellung als besondere Wissenschaft unter den übrigen erscheinen. Anstatt sich gegenseitig zu befehden oder zu verdächtigen, müssen die verschiedenen Richtungen einander freundschaftlich in die Hand arbeiten. Selbstverständlich hat gerade eine Gesammtgeschichte der Malerei die Aufgabe, die Resultate aller Specialforschungen mit den allgemeineren Gesichtspunkten zu vereinigen, und dafs in dieser Hinsicht in dem vorliegenden Bande nichts Hauptsächliches vernachlässigt, dafs vor allen Dingen kein wesentliches Ergebnifs irgend einer Seite der neueren Forschung unberücksichtigt geblieben sein möge, mufs der dringendste Wunsch der Verfasser sein.

Indessen wird die besondere Richtung der Verfasser sich auch in einer Gesammtgeschichte der Malerei bemerkbar machen; und man wird es daher auch meiner Arbeit — ich wage das Folgende nur in meinem eigenen Namen zu sagen — ansehen, dafs ich, theils aus Neigung, theils durch die Gelegenheit, welche meine wiederholten Reisen durch alle Länder Europa's mir geboten, in das Fahrwasser des vergleichenden Bilderstudiums getrieben, gerade die durch dieses gewonnenen Resultate in erster Linie berücksichtigt habe. Es ist aber auch meine Ueberzeugung, dafs gerade auf diesem Felde, welches erst, seitdem die Vollendung der Eisenbahnnetze und die photographischen Aufnahmen einen raschen Vergleich ermöglichen, wirklich fruchtbar geworden ist, noch am meisten zu thun übrig sei, und dafs eine Geschichte der Malerei neben der getreuesten Benutzung aller Urkundenpublikationen gerade jetzt noch in erster Linie die Aufgabe habe, die vorhandenen Bilder den richtigen Meistern zuzutheilen. Ich gebe mich der Hoffnung hin, dafs man den meisten meiner Bilderbeschreibungen die Autopsie anfühlen und dafs man es manchen meiner Kapitel ansehen werde, dafs sie auf eigens ihretwegen unternommenen Reisen und Specialstudien beruhen. Aber auch auf diesem Felde ist es für den Verfasser einer Geschichte der Malerei unmöglich, alle Studien selbst zu machen. Auch hier ist ein Ineinandergreifen der Studien verschiedener Kenner unerläfslich. Es ist mein Streben gewesen, die Resultate der neuesten Studienreisen verschiedener Kenner, so weit es möglich war, selbst unveröffentlichte, für dieses Werk zu verwerthen.

Gerade in Bezug auf die Geschichte der deutschen und niederländischen, wie der italienischen Malerei der Blüthezeit des 16. Jahrhunderts, welche ich in diesem Bande hauptsächlich zu behandeln hatte, hatte das vergleichende Bilderstudium der letzten Jahre eine Reihe neuer Ergebnisse zu verzeichnen, die benutzt werden mufsten. Der italienische Kenner, dessen Forschungen über manche Gebiete der Malerei seines Vaterlandes plötzlich ein helleres Licht verbreitet haben, ist bekanntlich Herr Senator Giovanni Morelli in Mailand,

welcher die Resultate seiner Studien, wie längst kein Geheimnifs mehr ist, in deutscher Sprache unter dem Namen J. Lermolieff, theils in Fachzeitschriften, theils in dem Buche „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“ (Leipzig 1880) veröffentlicht hat. Bei dem grofsen Auffehen, welches diese Studien in den Kreisen der Kunsthistoriker erregt haben, war es nothwendig, dieselben vor ihrer Aufnahme und Annahme so viel wie möglich selbst zu prüfen. Es war mir in der That vergönnt, zunächst die genannten drei Galerien, aber auch noch einige andere Sammlungen, auf Morelli's Taufen hin zu untersuchen, und ich überzeugte mich, dafs man den Ansichten dieses Forschers in zahlreichen Fällen zustimmen mufs. Daher wird man in den betreffenden Kapiteln die Urtheile Lermolieff's oft acceptirt, stets berücksichtigt finden. Herr Senator Morelli hatte aber auch die Güte, die ich ihm herzlich danke, mir eine Reihe werthvoller brieflicher Mittheilungen zugehen zu lassen; und diese habe ich natürlich ebenso dankbar benutzt. Uebrigens mufs ich mich dagegen verwahren, als theilte ich die hier und da aufgetauchte, hauptsächlich aber von Gegnern Morelli's seinen Freunden zugeschobene Auffassung, die Forschungen Crowe und Cavalcaselle's seien durch seine Studien plötzlich entwerthet worden. Wenn man Lermolieff's Schriften liest, so wird man finden, dafs dieser geistvolle und liebenswürdige Kenner die Ansichten Crowe und Cavalcaselle's in sehr vielen Fällen gelten läfst; es liegt wohl nur in der polemischen Natur seiner Schriften, dafs gerade die Fälle in den Vordergrund treten, in denen er Ansichten, die von den ihrigen abweichen. vertheidigt. Die aufserordentlich zahlreichen Fälle, in denen Crowe und Cavalcaselle unbestritten und unbestreitbar zuerst das Richtige gesehen, werden durch diese neuere Forschung gar nicht berührt, ja die unparteiische Kritik wird auch in mancher Streitfrage bei der Ansicht der ausgezeichneten englisch-italienischen Forscher stehen bleiben.

Die eingehendsten Studien über die deutsche und niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts hat neuerdings Herr Dr. L. Scheibler in allen Galerien Europas gemacht. Da Scheibler jedoch, abgesehen von seiner Bonner Jnauguraldissertation über die niederrheinischen Maler des 15. Jahrhunderts, leider erst über wenige Meister seine Studien veröffentlicht hat, so war ich gerade auf seine persönliche Mitwirkung angewiesen; und die Uneigennützigkeit und Liebenswürdigkeit, mit welcher Scheibler mir sein ganzes handschriftliches Material und seine reiche Photographiensammlung zur Verfügung gestellt hat, kann ich nicht dankbar genug anerkennen. In der That beruhen die zahlreichen neuen Angaben in den Abschnitten über die deutschen und niederländischen Maler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum gröfsten Theile auf Scheiblers Material. Doch hielt ich es auch diesem Material gegenüber für nothwendig, dasselbe um es mir anzueignen, mit meinen eigenen Augen vor den

Originalgemälden nachzuprüfen. Ich habe daher mit **Scheiblers** *Notizen und theilweise auch mit seinen Photographien nach den Bildern der verschiedensten Sammlungen in der Hand die wichigsten deutschen und niederländischen Kunststätten für die betreffenden Kapitel dieses Buches wieder besucht und wieder studirt; und zu meiner Freude konnte ich, wenn auch nicht in allen, so doch in weitaus den meisten Fällen meine Uebereinstimmung mit* **Scheibler** *konstatiren und manche Zweifel durch schriftlichen Meinungsaustausch mit ihm heben.*

Aufser **Morelli** *und* **Scheibler** *verdanke ich aber auch noch einer grofsen Anzahl anderer Fachgenossen in Deutschland, England und Italien briefliche Nachrichten über einzelne Fragen. Da ich auf derartige dankbar benutzte Mittheilungen aber in den Anmerkungen unter dem Texte hingewiesen habe, so mufs ich mich an dieser Stelle begnügen, allen ihren Urhebern im allgemeinen nochmals meinen wärmsten Dank auszusprechen.*

Dafs die neuen Urtheile dieses Buches über alle einzelnen Bilder sofort die Zustimmung aller Fachgenossen finden werden, kann ich natürlich nicht erwarten; ja, ich müfste an dem Fortschritte unserer Wissenschaft verzweifeln, wenn nicht manche von ihnen durch die sich immer engere Kreise ziehende Specialforschung berichtigt werden würden. Hoffen darf ich nur, dafs dieses Buch den **gegenwärtigen** *Stand der Urkundenforschung und des vergleichenden Bilderstudiums unverfälscht wiederspiegeln und dafs es selbst in einer Reihe von Punkten zur Klärung der Ansichten beitragen werde.*

Der Vorwurf der Unsicherheit aller Resulate des vergleichenden Bilderstudiums, den man hier und da aussprechen hört, widerlegt sich von selbst, wenn man sich vergegenwärtigt, über wie aufserordentlich viele Meister und Bilder seit **Waagen's** *grundlegenden periegetischen Arbeiten bis auf unsere Tage ein Einverständnifs aller Kenner erzielt worden ist. Dafs die Zahl* **dieser** *Meister und Bilder sich von Jahr zu Jahr vergröfsere, die Zahl der umstrittenen Künstler und Gemälde sich in demselben Verhältnifs verringere, ist ein durchaus erreichbares Ziel der Kunstgeschichte; denn nur wer seine Augen nicht zu gebrauchen gelernt hat, kann behaupten, dafs es sich beim Vergleiche von Gemälden nicht ebensogut um sinnlich wahrnehmbar und wissenschaftlich definirbare Unterscheidungsmerkmale handele, wie etwa beim vergleichenden Sprachstudium oder bei der Beurtheilung und Klassificirung irgend welcher Naturprodukte durch die menschlichen Sinne. Freilich mufs das Auge für jene Unterscheidungsmerkmale besonders sorgfältig ausgebildet sein und stete Gelegenheit zu Vergleichen haben; und wenngleich Hypothesen auch in unserer Wissenschaft nicht vermieden werden können, so müssen sie von den gesicherten Ergebnissen doch deutlich unterschieden, und blofses Rathen und aprioristische Einfälle müssen mit Nachdruck abgewiesen werden.*

Ein weiterer Ausbau der Geschichte der Malerei im kulturhistorischen Sinne, als er hier geboten wird, wäre sicher erwünscht; aber eine solche Ausführung würde die Grenzen, die diesem Werke gesteckt waren, weit überschritten haben; auch wird ein solcher Ausbau erst Bestand haben können, wenn sich die Haltbarkeit der herbeigeschafften „Bausteine“ und des mit Hülfe derselben errichteten Baues erwiesen haben wird.

Bei den längeren Zwischenräumen, in denen die einzelnen Lieferungen dieses Bandes erschienen, war es, da die Forschung inzwischen nicht still gestanden, unvermeidlich, eine Reihe von nachträglichen Bemerkungen hinzuzufügen, die sich jedoch aus naheliegenden Gründen für jetzt hauptsächlich auf die von mir geschriebenen Abschnitte beschränken mufsten. Die Leser werden freundlichst gebeten, diese Nachträge zu beachten und die Ungleichheiten in der Rechtschreibung, welche bei einer etwaigen zweiten Auflage sorgfältig ausgeglichen werden müssen, mit der Verschiedenheit der Verfasser und der Korrektoren, aber auch mit der Uebergangs-Misère, in welcher unsere unhaltbare Orthographie sich befindet, zu entschuldigen.

Düsseldorf, Ende September 1882.

Karl Woermann.

Inhalts-Verzeichniss des zweiten Bandes.

Drittes Buch.

DIE MALEREI DER FRÜHRENAISSANCE.

Erfte Abtheilung.

Die Niederländisch-Deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts.

Zweite Abtheilung.

Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Dritte Abtheilung.

Die Spanische und Portugiesische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Viertes Buch.

DIE MALEREI DER BLÜTHEZEIT DES 16. JAHRHUNDERTS.

Erfte Abtheilung.

Die Deutsche und Niederländische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Zweite Abtheilung.

Die Blüthezeit der italienischen Malerei.



DRITTES BUCH

DIE MALEREI DER FRÜHRENAISSANCE

DRITTES BUCH.

DIE MALEREI DER RENAISSANCE.

I. ABTHEILUNG.

DIE NIEDERLÄNDISCH-DEUTSCHE MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS.

Vorbemerkungen.

Umſchwung im 15. Jahrhundert.

Das 15. Jahrhundert iſt ein Zeitraum, welcher den Untergang Einer Weltanſchauung und zugleich den Beginn einer anderen umſchlieſst. Die Zerſetzung und das Werden und Aufkeimen gehen unmittelbar neben einander vor ſich. Die Cultur des Mittelalters hatte auf jugendlichen Völkern beruht, die einer Bevormundung bedurften. Den Beruf dieſe auszuüben, hatte die Kirche erfüllt, welche ihre Sitten regelte, ihre Wildheit bändigte, ſie in praktiſchen Dingen unterwies und auf geiſtigem Gebiete in dem Maſse, das ihr gut dünkte, belehrte, die Ueberbleibſel antiker Cultur ihnen zuführte, in allen Dingen die höchſte Autorität beanſpruchte. Allmählich aber war die Menſchheit herangereift und wies die einſt nothwendige Bevormundung nun als unerträglichen Zwang von ſich ab. Wie die leitenden Mächte und groſsen äuſseren Inſtitutionen des Mittelalters verloren auch ſeine Principien mehr und mehr an Bedeutung.

Der Begriff Renaiſſance.

Wir bezeichnen die Periode, in welcher ſich dieſe Wandlungen vollzogen, mit dem Namen Renaiſſance, der in der franzöſiſchen Form uns geläufig geworden, aber auch ſchon in der italieniſchen Litteratur dieſer Epoche nachweisbar iſt. Den Namen auf die ganze Culturbewegung des 15. und 16. Jahrhunderts anzuwenden, den Begriff ſo weit zu faſſen, daſs wir auch diejenigen Partien der Kunſtgeſchichte, denen wir uns zunächſt zuwenden wollen, unter ihm einordnen können, ſind wir berechtigt. Die Kunſtgeſchichtſchreibung iſt davon zurückgekommen, die Bezeichnung Renaiſſance ſo eng und ſo einſeitig zu faſſen, wie es lange geſchehen iſt, nämlich als Wiedergeburt des Alterthums. Vaſari im Proëmio zu ſeinen Biographien ſpricht von der *rinaſcita dell' arte*, der Wiedergeburt der Kunſt, nicht derjenigen des Alterthums. Die für Geſinnung, Wiſſenſchaft und Kunſt ſo hoch bedeutende Wiederbelebung

des Alterthums und das unmittelbare Schöpfen aus seinen Quellen gehören zunächst Italien an; aber auch in der Kunst der germanischen Welt, die hiervon zunächst nicht berührt wird, ist — abgesehen von der Architektur, die noch lange im alten Gleise bleibt, — schon am Anfang des 15. Jahrhunderts ein Geist lebendig, der mit Grundsätzen, Empfindung und Formensprache des Mittelalters bricht. Die weitere Fassung des Begriffes Renaissance ist dann auch neuerdings ausdrücklich von Schnaase festgestellt und mit den Worten motivirt worden: »Dieser Name ist in mehr als einer Beziehung bezeichnend. Man denkt dabei zunächst an die Wiedergeburt der Antike, an das erneuerte Studium der antiken Künste und Wissenschaften, welches in der That jetzt begann und ein wesentlicher Factor der ganzen Bewegung wurde. — Zugleich war es aber eine Wiedergeburt noch tieferer Art, eine Wiedergeburt der Natur, eine Wiederherstellung der Natur für den Menschen.« [1]

Die Wiederherstellung der Natur für den Menschen.

Während des Mittelalters war die Natur dem Menschen fremd gewesen, für die kirchliche Lehre galt sie als sündhaft und verworfen, sie war ein Gegenstand der Scheu. Nicht die eigene Anschauung und Prüfung der realen Dinge, sondern die Autorität und die Tradition waren für deren Auffassung bestimmend. Auf den früheren Stufen blieben um der sittlichen Stumpfheit und Unfreiheit willen die Erscheinungen, die sichtbar und klar vor dem Auge standen, dem Bewufstsein verschlossen und unverstanden, und als seit dem 13. Jahrhundert eine gröfsere Freiheit begann, da öffnete sich das Auge doch nur leise und schüchtern für die Natur. Jetzt dagegen zerreifst der Schleier, der über die Aufsenwelt gebreitet lag, und der Mensch tritt zur Natur in ein unmittelbares Verhältnifs. Ein Symptom hiervon sind die Erfindungen und Entdeckungen, die Bewältigung neuer Kräfte und Hilfsmittel, die mechanischen Fortschritte, welche dem Dasein zu statten kamen. Dennoch steht mit dem praktischen Verwerthen der Naturkräfte ihre theoretische Ergründung noch in keinem Verhältnifs. Die wissenschaftliche Naturlehre bleibt noch lange zurück, man begnügt sich noch immer mit der alten schriftlichen Ueberlieferung und nimmt an ihren Vorurtheilen keinen Anstofs. Um so mehr eilt die Beobachtung, die Anschauung der Natur ihrer Erkenntnifs voran. Die Kunst wird der klaren und objectiven Auffassung des Wirklichen fähig und sieht in dieser ihre wichtigste Aufgabe oder wenigstens ihr unumgängliches Ausdrucksmittel. Auch schon in der vorhergegangenen Epoche hatte die bildende Kunst nach Wahrheit gestrebt, aber was sie wollte und erreichte, war doch nur die innere geistige Wahrheit; die Wahrheit der Erscheinung blieb ihr noch fremd. Die neue Epoche aber hatte eingesehen, dafs das Eine ohne das Andere nicht bestehen kann.

Kenntnifs der Form.

So liegt der erste grofse Fortschritt für die bildende Kunst in der Kenntnifs der Form, in welcher das gesammte Mittelalter auf einer primitiven Stufe geblieben war. Der germanische Norden, von dem zunächst hier die Rede sein wird, erreicht diese nur durch Beobachtung, ohne theoretische Ergründung, ohne Zergliederung und wissenschaftliches Studium des Organismus,

---

1) Bd. VIII, S. 70. — Der Verfasser bittet um Entschuldigung dafür, dafs er mit dieser Ausführung und diesem Citat eine Stelle aus seinem Aufsatze »Die Anfänge der deutschen Renaissance« (Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1878) wiederholt.

die erft auf einer fpäteren Stufe und dann zunächft in Italien beginnen. Allerdings mangelt dadurch oft die volle Sicherheit, namentlich für die geringeren und abhängigen Künftler; bei den grofsen, mafsgebenden Meiftern ift es aber ftaunenswerth, welches Verftändnifs der Form und welche Herrfchaft über diefelbe fie fich durch die Anfchauung allein anzueignen wufsten.

Fortfchritte der Malerei.

Ganz befondere Fortfchritte ermöglichte diefe neue Epoche aber auch der Malerei im befonderen. Wir wollen vorläufig unberührt laffen, dafs neue Arten technifcher Behandlung ausgebildet wurden; aber noch wichtiger ift, dafs die Naturbeobachtung und der gefteigerte Sinn für das Mechanifche zur Wiederentdeckung der Perfpective führen, der unumgänglichen Vorausfetzung aller Malerei überhaupt. Was die griechifche Malerei in diefer Beziehung befeffen hatte, war mit dem Verfall des Alterthums nach und nach gefchwunden, das Mittelalter hatte daher ftatt einer eigentlichen Malerei nur ein fchwaches Surrogat für diefelbe, eine zeichnende Darftellung in blofsen Umriffen und Colorirung, gekannt. Jetzt gewinnen die Niederländer und die Italiener gleichzeitig das Verlorene wieder. Die erften flandrifchen Meifter des 15. Jahrhunderts zeigen fchon die volle Herrfchaft über die Linienperfpective, die allerdings weiterhin nicht bei allen ihren Nachfolgern, befonders nicht bei den deutfchen, gleich ficher gehandhabt wird. Sie wiffen was der Augenpunkt ift, fie verftehen zunächft, architektonifche Anfichten richtig zu conftruiren, fie löfen aber auch das Problem, die Menfchengeftalt perfpectivifch darzuftellen, die Verkürzungen correct zu zeichnen. Erft durch die Kenntnifs der Perfpective wird die der Licht- und Schattenwirkung und damit eine Modellirung der Figuren möglich. Mit dem Auftreten der Linienperfpective fehen wir zugleich die Luftperfpective in voller Wirkung. Kurz: das auf der Fläche ausgeführte Bild gewährt jetzt nicht mehr den Eindruck einer Fläche, fondern überwindet diefe und läfst die volle Wirklichkeit in Form und Farbe fo erfcheinen, wie fie auf der Netzhaut des Auges fich fpiegelt. Erft damit gab es wieder eine wirkliche Malerei.

Wiederentdeckung der Perfpective.

Die Malerei die eigentliche Kunft der Neuzeit.

Unter diefen Umftänden ift die Malerei der Zeit ihrer Ausbildung nach die neuefte aller bildenden Künfte. Gleichzeitig erfcheint fie aber auch als die eigentliche Kunft der Neuzeit. Was auch auf anderen Gebieten geleiftet wird, fo hat doch nunmehr die Malerei die Führerrolle, in ihr wird von jetzt an das Entfcheidende, das Genialfte geleiftet. Das neue Verhältnifs des Menfchen zur Natur findet in ihr vorzugsweife fein künftlerifches Organ. Nicht nur beftimmte Arten von Gegenftänden der Natur, wie die Plaftik, fondern die fichtbare Natur in ihrem ganzen Umfange darzuftellen, ift die Malerei befähigt. Sie allein erreicht den täufchenden Schein der Realität. Aber auch in geiftiger Hinficht vermag fie allein für den Ausdruck des Empfindungslebens bis in feine feinften Regungen hinein das Mittel fichtbarer Darftellung zu werden.

Individuelle Auffaffung.

Das Wefen der neuen Kunft liegt jedoch nicht blofs in dem neuen Verhältnifs zur Natur und in der Ausbildung des wahrhaft malerifchen Gefühls, fondern auch in der individuellen Auffaffung, die von nun an dem künftlerifchen Schaffen eigen ift. Im engften Zufammenhange mit der neuen Stellung des Menfchen zur Natur fteht das geänderte Bewufstfein des Menfchen von fich felbft, der nicht mehr wie im Mittelalter durch das Gefühl der Abhängigkeit von höherer Macht beherrfcht wird, fondern von der Erkenntnifs der

eigenen Kraft, des freien Willens, des Rechtes feiner Perfönlichkeit durchdrungen ift. So kommt auch die Individualität des Künftlers in feinen Werken zur Geltung, die Einzelnen verfchwinden nicht mehr — wie bisher überall, Italien ausgenommen — in der Reihe der Zunftgenoffen, fondern ihre Perfönlichkeit macht fich geltend, und ihre Namen prägen fich mehr und mehr dem Gedächtnifs ein.

Die Hauptaufgaben der Kunft waren noch immer die kirchlichen, und fie wurden mit echt religiöfem Gefühl voll Wärme und Innigkeit ergriffen; aber an Stelle einer wefentlich durch Vorfchrift und Ueberlieferung beftimmten Auffaffung trat jetzt ein freies Schaffen aus perfönlicher Empfindung heraus, durch welche die alten, bekannten Gegenftände von einem neuen Leben erfüllt wurden.

Gang der Darftellung.

Die neue künftlerifche Entwickelung begann in Italien und in der germanifchen Welt ziemlich gleichzeitig. Die Denkmäler, welche als Zeugnifse für diefelben daftehen, fangen mit dem dritten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts an. Wenn wir uns nun zunächft den germanifchen Kunftgebieten zuwenden, fo gefchieht dies aus zwei Gründen. Erftens erfcheint die Wendung in der flandrifchen Malerei noch kühner und plötzlicher, noch fchärfer und radicaler; der Umfchwung als folcher tritt hier noch fchlagender hervor. Zweitens aber wird in der Renaiffance-Periode die nach allen Seiten hin vollftändige Ausbildung des neuen Stils doch nur in Italien erreicht, und fo ift der Weg von der niederländifch-deutfchen zur italienifchen Malerei zugleich ein Fortfchreiten von einer immer noch vom Primitiven nicht völlig losgelöften zu einer ftiliftifch ganz entwickelten Kunft.



ERSTER ABSCHNITT.

Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Der Realismus, die individuelle Auffaffung und das wahrhaft malerifche Gefühl treten zuerft in einem Theile des germanifchen Gebietes hervor, der in dem deutfchen Reiche längft eine Sonderftellung einnahm, in den Niederlanden. Die Bewohner des Flachlandes, das fich nördlich von Frankreich nach der Nordfee erftreckt, find grofsentheils niederdeutfchen Stammes, doch mit fränkifchen Elementen und mit romanifirten Kelten durchfetzt. In politifcher Beziehung war das Gebiet vielfach getheilt. Stand Flandern unter franzöfifcher Lehnshoheit, fo gehörten die übrigen Theile zum deutfchen Reiche, und zwar theils, wie Brabant, zum Herzogthum Lothringen, theils, wie die nördlichen Provinzen, zu Friesland. Aber das Gemeinfame in Sprache, Sitte und Charakter bildete fich immer ftärker heraus, die politifche Abhängigkeit wurde fchwächer, und da die Herzöge von Burgund, ein Fürftenhaus franzöfifchen Stammes, feit 1385 in einem Theile, nach und nach in dem ganzen Gebiete Landesherren wurden, ftellte ein ftaatlicher Zufammenhang, verbunden mit politifcher Unabhängigkeit gegen Deutfchland und Frankreich und mit voller Selbftändigkeit des Städtelebens, fich her. Der niederdeutfche Dialekt hatte fich nach und nach zu einer eigenen Sprache entwickelt, während in einzelnen Diftricten auch Franzöfifch geredet ward, das fich dann auch als Sprache des Hofes behauptete. Längft hatten auch fchon franzöfifche Elemente auf Cultur, Sitte, Dichtung und äufsere Lebensformen Einflufs geübt. Die Bevölkerung war ein kräftiges, zähes Gefchlecht, an ernfte Arbeit gewöhnt, im Kampfe mit den Elementen erprobt, in feinen Beftrebungen auf das Praktifche gerichtet. Bei aller Derbheit war es weicher Empfindung fähig, bei aller Bedächtigkeit voll ftarker Freiheitsliebe und lebensfroh bis zum Sinnlichen. Mit deutfcher Tüchtigkeit und Gemüthstiefe befafs es zugleich etwas von franzöfifcher Beweglichkeit, Formbegabung und Präcifion. In Handel und Gewerbe waren die füdlichen Provinzen früher entwickelt, und vor allem ftanden die flandrifchen Städte in hoher Blüte. Der durch Arbeit begründete Reichthum weckte hier den Sinn für Lebensgenufs, und in der Folge wurde die Neigung zu Behagen, ja Ueppigkeit des Dafeins, zu Stattlichkeit und Prunk des Auftretens noch durch den Wetteifer des wohlhabenden, freien Bürgerthums mit dem glänzenden Hofe gefteigert.

Niederlande.

Vorstufen der neuen Kunstrichtung.

Während des Mittelalters, so lange die Kunst wesentlich von der Architektur bestimmt wurde, waren die Niederlande künstlerisch wenig hervorgetreten. Ihre Leistungen hatten kaum einen einheitlichen Charakter, sie wurden theils von Deutschland, theils von Frankreich bestimmt. Aber schon im 14. Jahrhundert war in der niederländischen Miniaturmalerei, die sich freilich schwer von der französischen sondern läfst, die Neigung zu einer mehr malerischen Richtung merklich. Ebenso sind die vereinzelten Denkmäler niederländischer Plastik aus dem Schlusse des 14. Jahrhunderts, besonders der Mosesbrunnen von *Claux Sluter* zu Dijon, der Beleg für einen so kräftigen Ausdruck des Individuellen, für eine so scharfe, bewufste Auffassung der Natur, wie beides in der ganzen gleichzeitigen Kunst nicht wieder vorkommt. Diese Richtungen finden ihre Fortsetzung und ihre consequente Ausbildung in der Malerei seit Anfang des 15. Jahrhunderts, welche die ganze Kunst der germanischen Welt in eine neue Bahn führt.

A. Die Brüder van Eyck.

Die Brüder van Eyck.

Wie sich nun der besondere Charakter der einzelnen Völker und Stämme jetzt lebhafter in der Kunst zur Geltung bringt als im Mittelalter, so tritt auch die Individualität der einzelnen Künstler stärker hervor. Die neue Entwickelung der flandrischen Malerei beginnt mit den beiden Brüdern *van Eyck.*[1])

---

1) Quellennachrichten über die van Eyck und die flandrische Malerschule überhaupt: *Bartholomäus Facius:* De viris illustribus, 1456, zuerst gedruckt Florenz 1745 (Notizen über *Jan van Eyck* und *Rogier van der Weyden*). — *Jean Lemaire:* La couronne Margueritique, allegorisches Gedicht zu Ehren der Erzherzogin Margarethe, mit Erwähnung von Künstlern, um 1511, gedruckt Lyon 1549. — Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d'Autriche, 1516—1524, herausgegeben von *L. de Laborde*, Paris 1850 (Revue Archéologique und besonders). — »*Der Anonymus des Morelli*«, Notizen eines Reisenden in Oberitalien, Anfang des 16. Jahrhunderts, herausg. v. *Morelli:* Notizie d'opere di disegno etc. Bassano 1800. — *Vasari*, Vite, in der ersten Ausgabe, 1550, in der Einleitung und im Leben des Antonello da Messina, in der zweiten, 1568, im Abschnitt »De diversi artefici fiammenghi«. Dazu der an ihn gerichtete Brief von *Dom. Lampsonius* (*Vasari* ed. Le Monnier, XIII, S. 156). — *Lodovico Guicciardini:* Descrittione di tutti i paesi bassi etc. Anversa 1567, im Abschnitt über Antwerpen; von Vasari für seine zweite Auflage benutzt. — *Marc van Vaernewyck:* De Historie van Belgis of Kronyke der nederlandsche Oudheyd, Buch IV, cap 47: »Van een wonderbaer geschildert Autaer-Tafereel te Gend« (zuerst 1568 unter dem Titel »Den Spieghel der Nederlandscher Oudtheyt« erschienen). — *Carel van Mander*: Het Schilder-Boeck, 4. Abtheilung: Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders, Amsterdam 1604. — Eine treffliche Kritik dieser Geschichtsquellen gibt Pinchart in den »annotations« zu Crowe und Cavalcaselle. Vgl. auch Schnaase, VIII S. 103; Abdruck dieses Materials, *Vaernewyck* ausgenommen, in *Springer's* deutscher Ausgabe von *Crowe* und *Cavalcaselle.*

Neuere Litteratur: *Waagen,* Ueber Hubert und Jan van Eyck, Breslau 1862. Das Buch, auf historische Methode gegründet, ist im Einzelnen freilich veraltet, Waagen selbst aber hat an weiterer Forschung auf das lebendigste theilgenommen und die Summe seiner ferneren Studien im Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, 2 Bde., geboten. — *Crowe* und *Cavalcaselle:* The early Flemisch Painters, London 1857, 2. Auflage 1872; französische Ausgabe, Bruxelles 1862, mit dem höchst werthvollen Bande »Annotations« von *Ruelens* und *Pinchart;* deutsche Ausgabe von *Springer*, Leipzig 1875. — *Hotho*: Die Malerschule Huberts van Eyck, 2. Band, Berlin 1858, unvollendet. — *A. Michiels*: Histoire de la peinture flamande, 10 Bände, Paris u. Brüssel 1865 ff. (breit, unwissenschaftlich und unzuverlässig). — *Schnaase:* Geschichte der bild. Künste, Bd. VIII, 1876. — Urkundliche Publicationen und specielle Untersuchungen auf solcher Grundlage von *James Weale, Wauters, Edmond de Busscher, E. van Even, Pinchart* u. A. in Zeitschriften und in selbständigen Arbeiten. — *L. de Laborde*: Les ducs de Bourgogne, Paris 1849 ff.

Bio-graphisches. Hubert van Eyck.

Huybrecht (*Hubert*) und *Jan van Eyck* führten ihren Beinamen von ihrem Heimathsorte Maaseyck, einem Städtchen an der Maas bei Mastricht. Das Geburtsjahr läſst ſich für keinen von beiden auch nur annähernd beſtimmen. Carel van Mander vermuthet, daſs Hubert ungefähr 1366 geboren ſei, was wahrſcheinlich zu früh iſt, und nennt ihn ein gut Theil Jahre älter als Jan, der ſein Schüler geweſen ſei.[1] Ueber Hubert ſchweigen überhaupt die urkundlichen Nachrichten bis zwei Jahre vor ſeinem Ende; damals, 1424, lebte er als angeſehener Maler in Gent, wo er dann auch, der von Vaernewyck mitgetheilten Grabſchrift in St. Bavo zufolge, am 18. September 1426 ſtarb.

Jan van Eyck.

Ueber *Jan* ſagen urkundliche Nachrichten mehr. Vom October 1422 bis zum September 1424 finden wir ihn im Haag als Maler und Diener (varlet de chambre) des Herzogs Johann von Baiern (Jean sans pitié), ehemaligen Biſchofs von Lüttich, ſpäteren Landesherren von Luxemburg, Brabant und Holland[2]. Bald nach deſſen Tode kam Jan am 19. Mai 1425 in gleicher Stellung in den Dienſt desjenigen Fürſten, an den Johanns Länder fielen, des Herzogs Philipp der Gute von Burgund (reg. 1419—1467). Bis 1428 lebte Jan van Eyck in Lille; er ſtand in hoher Gunſt bei ſeinem Herrn, unternahm mehrfach Reiſen in deſſen Auftrag, ſogar ſolche, deren Ziel und Urſache ſorgfaltig geheim gehalten wurden, und ward im October 1428 vom Herzoge nach Portugal geſendet, um dort das Brautporträt der Prinzeſſin Iſabella, um die Philipp freite, zu malen. Weihnachten 1429 mit der Prinzeſſin zurückgekehrt, verlegte er ſeinen Wohnſitz nach Gent, um das von ſeinem Bruder hinterlaſſene groſse Altarwerk zu vollenden. Als das 1432 geſchehen war, zog er nach Brügge, wo er ein Haus erwarb. Die hohe Gunſt des Herzogs dauerte für ihn fort; als bei Geldnoth die Gehaltszahlungen eingeſtellt wurden, ward Jan ausgenommen, und zwar mit der Motivirung, daſs der Herzog nicht ſeines Gleichen für ſeinen Dienſt und keinen in der Kunſt ſo Ausgezeichneten wieder finden würde. Im Jahre 1434 ſtand Philipp der Gute bei einem Töchterchen des Malers Gevatter. Jan ſtarb zu Brügge, wie überzeugend nachgewieſen worden, am 9. Juli 1440[3]. Auch eine Schweſter von Hubert und Jan, *Margarethe*, wird in älteren Nachrichten als Malerin genannt, aber Arbeiten von ihr ſind nicht nachweisbar. Ein dritter Bruder Lambert kommt gleichfalls im Dienſte des Herzogs in Rechnungen vor, wir haben aber keinen Grund zu der Annahme, daſs er ebenfalls Maler geweſen ſei.

Neue Technik. Oelmalerei.

Die älteren Quellenſchriftſteller haben vorzugsweiſe die Neuerungen der van Eyck in der Technik hervorgehoben. Sie ſetzen die »Erfindung der Oel-

1) Wir verzichten auf jede Vermuthung über das Alter auf Grund der Köpfe, die auf einem Flügelbilde des 1432 vollendeten Genter Altars, der Tafel mit den Gerechten Richtern, für Bildniſſe der beiden Brüder gelten, denn die Gewährsmänner hierfür gehören erſt der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an: *Marc van Vaernewyck* (ſ. o.) und gleichzeitig *Lucas de Heere*, deſſen über dem Altar auf einer Tafel angebrachte Ode *Carel van Mander* abgedruckt hat. Der vordere Reiter, für *Hubert* gehalten, iſt viel älter als der ſich umwendende Jüngling weiter rückwärts, in dem man *Jan* zu ſehen glaubte, und das war offenbar der einzige Grund zu *Manders* Annahme einer groſsen Altersverſchiedenheit.

2) *Pinchart* in dem Bulletin de l'Académie de Belgique, T. XVIII, Bruxelles 1864, S. 297. Alles Folgende aus *L. de Laborde*, les ducs de Bourgogne, beſonders Bd. I (aufzuſuchen nach Regiſter). Vgl. dazu *Pinchart* zu *Crowe* und *Cavalcaſelle* von p. CLXXXVI an.

3) *James Weale*: Notes sur Jan van Eyck London 1861.

malerei« auf Rechnung des Jan, neben dem in ihren Augen der ältere, viel früher verftorbene und auswärts durch eigene Arbeiten nicht bekannte Hubert zurücktrat. Erft in der zweiten Auflage feiner »Vite« (1568) nennt Vafari Hubert neben Jan und fchreibt ausdrücklich erfterem die technifche Neuerung zu. Nun kann freilich von einer eigentlichen Erfindung der Oelmalerei nicht die Rede fein, da diefe im Mittelalter im Gebrauche war und in den Anweifungen des *Theophilus* wie des *Cennino* behandelt wird. Weil die Oelfarbe fchwer trocknete, verwendete man fie eben zu blofser Anftreicherarbeit, in der Staffeleimalerei konnte man fie nicht brauchen oder griff höchftens für beftimmte Einzelheiten zu ihr, wie denn Cennino (cap. 144) räth, bei Darftellung eines Sammetftoffes über der Temperafarbe noch mit Oelfarbe das Flaumige des Sammets anzugeben. Bei den Deutfchen war damals, wie Cennino angiebt (cap. 89), die Oelmalerei fchon häufiger üblich. Die van Eyck führten alfo kein neues Bindemittel ein, fie verbefferten höchftens eine bereits bekannte Technik. Aber das war keineswegs das Wefentliche, das Hauptverdienft ihrer Neuerung »beftand nicht in der Mifchung, fondern im Gebrauche der Farben [1]«. Während in der bisherigen Temperamalerei die Farben einzeln bereitet und angerieben waren und bei dem Auftrage neben fchon trockene oder, als neue Schicht, auf fchon trockene Töne gefetzt wurden, führten die van Eyck eine neue Methode, die Malerei Nafs in Nafs, ein. Gerade das längere Flüffigbleiben der Oelfarben, das deren Anwendung bei der früheren Malweife erfchwert hatte, wurde von ihnen verwerthet. Sie mifchten die Farben auf der Palette und verfchmolzen fie auf der Tafel felbft, wodurch fie neben der gefteigerten Leuchtkraft auch die Möglichkeit feinerer Nuancen, durch die fie der Natur unendlich näher kamen, erreichten. So ift diefe neue technifche Methode felbft wieder nur ein Ausflufs des neuen geiftigen Princips, nämlich des wiedererwachten Naturgefühles, das fich in technifcher Beziehung das Organ fchafft, deffen es bedarf.

Die andern Techniken.

Mit der Ausbildung der Oelmalerei treten alle anderen Techniken immer mehr gegen die Tafelmalerei zurück. Die Wandmalerei wurde mehr handwerksmäfsig betrieben. Auch für fie wurde aber, wie wir aus Contracten über folche Arbeiten erfehen, vielfach Oelmalerei verwendet. Grofse Bilder zur Raumdecoration wurden, als Erfatz für Teppiche, in Leimfarbe oder in Oel auf Leinwand gemalt, erwiefen fich aber nicht als dauerhaft. Die Miniaturmalerei blieb ein befonderes Gewerbe, das in der Hand anderer Meifter lag.

Genter Altar.

Das gemeinfame Hauptwerk der beiden Brüder van Eyck ift der fogenannte Genter Altar, der von einem Patricier von Gent, Jodocus Vyd, und feiner Frau Lisbet Burlut in die dortige St. Bavokirche, damals Johanneskirche, geftiftet wurde [2]. Es ift ein grofser, aus zwölf Tafeln in vier Reihen beftehender Flügelaltar; die vier Mittelbilder, von denen drei der oberen Reihe angehören, find noch an Ort und Stelle, von den beiderfeits bemalten Flügel-

1) *Schnaafe* VIII, S. 83, im Anfchlufs an *Harzen's* Auffatz im Deutfchen Kunftblatt 1851, S. 147. Vgl. ferner *Eaftlake*, Materials u. f. w.

2) Farbendrucke der Arundel Society.

bildern find die zwei äufserften der oberen Reihe (mit Adam und Eva) in das Mufeum zu Brüffel, die fechs übrigen in das Berliner Mufeum gelangt [1]).

Die Aufsenfeiten der vier unteren Flügel enthalten am alten Rahmen die Infchrift, welche befagt, dafs der Maler Hubert van Eyck, der gröfste, der je gefunden wörden, das Werk begonnen und fein Bruder Johannes, der zweite in der Kunft, es auf Bitte des Jodocus Vyd vollendet habe. Als Veranlaffer der Infchrift hat man fich nach der Sitte der Zeit den Stifter zu denken; dafs fie aber die Künftler namhaft macht und zwar auf fo ehrenvolle Weife, ift nach bisherigem Brauche diesfeits der Alpen ungewöhnlich und verkündigt den Anbruch einer neuen Zeit, in welcher die Individualität des Meifters bedeutungsvoll wird. Auch kann der Wortlaut nicht ohne Mitwirkung Jan's feftgeftellt worden fein, der fich hier willig feinem verftorbenen Bruder unterordnet. Der letzte Vers, ein Chronoftichon, gibt als Datum der Vollendung den 6. Mai 1432 an [2]). Das war fechs Jahre nach Huberts Tode. Aber Jan hatte erft um 1430, nach feiner Rückkehr aus Portugal, ans Werk gehen können.

Aufsenfeite. Obere Reihe.

Die Werktagfeite eines folchen Altars, die bei gefchloffenen Flügeln fichtbar ift, pflegt die Einleitung zu enthalten. So geht denn auch hier (Fig. 141) zunächft den Hauptdarftellungen die Verkündigung Marias vorauf, welche die vier Tafeln der oberen Reihe einnimmt. Auf den zwei äufserften knieen Maria am Betpult und der Engel. Kenntnifs der Perfpective zeigt nicht nur Marias verkürzter Kopf, fondern vor allem der Hintergrund, ein Gemach, das auf den beiden fchmalen Mitteltafeln (in Brüffel) fich fortfetzt. Es ift das echte Zimmer eines flandrifchen Bürgerhaufes, zu niedrig im Verhältnifs — die Figuren könnten nicht aufrechtftehen — mit einer Balkendecke, einem Wafchbecken in gothifch verzierter Nifche, und mit täufchender Wiedergabe der dämmrigen Stubenbeleuchtung, in die eine kräftige Lichtmaffe durch das gekuppelte Mittelfenfter fällt. In der Anficht eines Platzes, welcher durch diefes fichtbar wird, glaubt man eine beftimmte Scenerie in Gent wiederzuerkennen. Die oberen Bogenfelder gewähren für die wundervollen Bruftbilder von zwei Propheten und in der Mitte für die Geftalten zweier Sibyllen Raum, die fich etwas mühfam in den knappen Raum fügen; alle fichtlich auf die Verkündigung bezogen.

Untere Reihe.

Die vier einander gleich grofsen Flügel der unteren Reihe enthalten vier Einzelgeftalten in Nifchen, deren Architektur, wie überall in diefem Werke, ja wie meiftens in der altflandrifchen Malerei überhaupt, gothifche Formen mit dem Rundbogen verbindet. In der Mitte ftehen die beiden Johannes, die Patrone der Kirche, als Standbilder in Steinfarbe gemalt. Seitwärts von ihnen knien der Stifter und die Stifterin im Gebet, Bildnifsfiguren von einer Wahr-

1) Von der Copie, die *Michel Coxcie* im Jahre 1559 für König Philipp II. begann, befinden fich die zwei Mittelbilder, Gott Vater und der Brunnen des Lebens, im Mufeum zu Berlin, die Seitentafeln des Erfteren, Maria und Johannes der Täufer, in der Pinakothek zu München, fechs Flügel find jetzt mit den echten Mittelftücken in St. Bavo zu Gent vereinigt, das Ganze ift dann durch Adam und Eva in modernen Copien vervollftändigt, bei denen die erft der neueften Zeit anftöfsige Nacktheit durch eine Art Wilden-Coftüm verdeckt worden ift.

2) Pictor Hubertus e Eyck, maior quo nemo repertus,
Incepit, pondusque Johannes, arte secundus,
Frater, perfecit, Judoci Vyd prece fretus.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI

heit und Macht, die nie bisher geahnt worden war und auch nie übertroffen ift. Er, in langem, rothem Rock, mit rafirtem Geficht, kahlem Kopf, mehreren Warzen, abftehenden Ohren und kleinen Augen zeigt im Ausdruck eine bei aller bürgerlichen Tüchtigkeit faft bis zur Befchränktheit gefteigerte Devotion. Die Frau, in pfirfichfarbenem Gewande, ift eine würdige Matrone, die auch in diefer feierlichen Haltung ihren klaren, verftändigen Hausfrauenfinn nicht verleugnet.

Innenfeiten.

Die Aufsenfeite ift fchon durch die Steinfarbe der Patrone und die weifsen Gewänder auf der Verkündigung einfacher. Oeffneten fich die Flügel, fo ftrahlte die Fefttagfeite (Fig. 142) in defto reicherer Pracht mit farbenfrifchen Gewändern, fchimmernden Kleinodien, üppigem Grün in der unteren Landfchaft und feftlichem Goldgrunde auf den oberen Mitteltafeln. Der Inhalt des Ganzen ift eine fymbolifche Darftellung des Erlöfungswerkes, im Anfchlufs an die Apokalypfe, durch den Brunnen des Lebens, der zu Füfsen des Lammes entfpringt, und zu dem alle Heiligen von verfchiedenen Seiten heranziehen. Darüber thront Gott Vater zwifchen Maria und Johannes dem Täufer, eingefchloffen von zwei Engelchören und den Geftalten des erften Menfchenpaares, deffen Sünde die Erlöfung bedingte.

Untere Reihe.

Wie für die Anordnung des Ganzen theologifcher Beirath vorauszufetzen ift, und der Inhalt überall auf traditionellem Grunde ruht, fo ift auch das Bild vom Lebensbrunnen überliefert, es kommt zum Beifpiel auch, wenn auch nicht in völlig übereinftimmender Compofition, im Malerbuche vom Berge Athos vor. Der Quell lebendigen Waffers fprudelt im Vordergrunde der Mitteltafel aus ehernem Brunnen in ein farbiges Marmorbecken, von dem er aus einem Löwenkopf kryftallhell in die Wiefe fliefst. Hinter ihm, etwas erhöht, fteht auf einem Altar das Lamm, deffen Blut in den Kelch rinnt, von Engeln mit Marterwerkzeugen und Rauchfäffern verehrt. Links am Brunnen knieen die Propheten mit Büchern, in langen Röcken (Houppelandes), wie man fie damals in den Niederlanden trug, und mit den mannigfaltigen Kopfbedeckungen der Zeit, rechts die Apoftel mit nackten Füfsen und in der überlieferten Tracht. Hinter jenen fteht eine dicht gedrängte Schar, zum Theil wohl andere Geftalten des Alten Teftaments, denen fich aber auch Dichter und Philofophen des Alterthums anreihen, wie vorn der blaugekleidete Mann mit dem Myrthenreis und der Weifsgekleidete dicht hinter ihm mit dem Lorbeerzweige und Lorbeerkranze. Auch das Malerbuch von Athos fchliefst den Propheten die griechifchen Philofophen und Dichter, welche Chrifti Menfchwerdung prophezeit haben, an. Rechts, im Rücken der Apoftel, ftehen die Kirchenlehrer, Päpfte, Bifchöfe, Diakonen in farbenreichen Priegtergewändern, meift in Bücher verfunken, hinter ihnen kommen noch zahlreiche Köpfe, Mönche und Laien jedes Standes, zum Vorfchein. Im Mittelgrunde, aus Hohlwegen zwifchen Gebüfchen, ziehen andere Scharen herbei, links die Märtyrer, denen wieder Päpfte, Cardinäle und Bifchöfe voranfchreiten, rechts die Jungfrauen, Agnes, Barbara, Dorothea an der Spitze. Die Taube des heiligen Geiftes fchwebt über dem Lamm und fendet ihre Strahlen auf alle herab.

Beiderfeits, auf den Flügeln, kommen vier weitere Scharen zum Brunnen gezogen: links, zu Pferde, die Streiter Chrifti, drei bekränzte Jünglinge mit Bannern und fpiegelnder Rüftung vorn, hinter ihnen Könige und Fürften, dann


·ADAM·
T.VOLIS·LEGIS




·EVA·



Fig. 141. Genter Altar. Aeufsere Seite.

die Gerechten Richter in weltlicher, vornehmer Tracht; rechts, zu Fufse, die heiligen Einfiedler, an der Spitze die Greife Paulus und Antonius, am Ende zwei Frauen, Maria Magdalena und Maria Aegyptiaca; dann die heiligen Pilger, denen der Riefe Chriftophorus voranfchreitet. Unter den Hunderten, die nach dem Waffer des Lebens dürften, ift jeder Stand, jedes Alter und Gefchlecht vertreten; in Fürftenornat und ritterlicher Rüftung, im Prieftergewande oder in Kutte und Pilgerkleid ziehen fie herbei; die Gewänder, gröfstentheils der eigenen Zeit angehörig, fitzen und fallen, wie es der Bau der Geftalt, die Bewegung und der Charakter des Stoffes verlangen. Der Ausdruck, der fich mannigfach abftuft, von ruhiger Befchaulichkeit und ernftem Sinnen bis zu faft fanatifcher Erregtheit in den verwilderten Männern zur Rechten, ift immer charaktervoll und von gemeinfamer Stimmung des Heilsverlangens und der Andacht durchdrungen. Der landfchaftliche Grund, der fich einheitlich durch alle fünf Tafeln hinzieht, ift dadurch von wundervoller Wirkung, dass zur Linienperfpective auch die Luftperfpective hinzutritt, dafs die Luftfchichten vor den ferneren Objecten merklich find und diefe angemeffen zurücktreten laffen. Der Augenpunkt ift fehr hoch gewählt; aber wie kommt die ganze Tiefe der Fernficht zur Geltung, wie klar fondern fich die Pläne! Der Boden mit Gräfern, Wiefenblumen und Veilchen, die Gebüfche, zwifchen denen die Gruppen im Mittelgrunde heraustreten, die blühenden Rofen, der Wein zwifchen faftigem Laub feffeln ebenfo das Auge wie die thurmreichen Städte und Abteien in der hügligen Ferne, der Horizont mit feinen Bergen im blauen Duft und der klare Himmel mit feinen zarten Silberwölkchen. Die Scharen auf den Seitenflügeln ziehen durch Felfenfchluchten, hinter denen links malerifche Schlöffer und Thürme aus dem Grün hervorragen, während rechts, hinter den Einfiedlern, der Wald dichter, die Gegend einfamer wird, und hinter den Pilgern fich dem heimifchen Laub füdliche Gewächfe, Citronenbaum, Palme und Cypreffe, gefellen, wie Jan fie von der Reife nach Portugal kannte, und dem Blick fich eine unendliche Ferne mit dem Silberbande eines Stromes öffnet.

Innenfeiten. Obere Reihe.

Ueber der unteren Haupttafel bauen fich drei Tafeln mit Bogenabfchlufs, die mittlere höher, empor. In diefer thront Gott Vater, im Chriftustypus, mit rothem Mantel und päpftlicher Tiara, während eine Kaiferkrone ihm zu Füfsen liegt, in der Linken das Scepter, die Rechte fegnend erhoben. Ift in ihm der traditionelle Typus feftgehalten, fo tritt in den zwei anderen Geftalten das volle individuelle Leben um fo kräftiger zu Tage, in Johannes dem Täufer mit grünem Mantel, der, ein offenes Buch im Schofse, die Rechte lehrend erhebt und mit feinem edlen, von dichtem, dunklem Haar umrahmten Antlitz aufblickt, und in der blau gekleideten Maria, die ganz in ihr Gebetbuch verfunken ift, und deren Kopf, mit vollem Oval, feinem Munde, leife geöffneten Lippen, gewölbten Augenlidern und wallendem blondem Haar, das eine Krone fchmückt, von echt germanifchem Gepräge ift. Mit ihrem Ausdruck holder Demuth, Reinheit und Befchaulichkeit erfcheint fie als die echte Magd des Herrn. Eine zarte Strahlenglorie umgibt die Häupter der Drei; den hergebrachten Nimbus in Scheibenform kann die realiftifche Kunft nicht mehr brauchen. Prächtige gemufterte Teppiche und darüber goldene, mit Infchriften befäete Nifchen bilden auf diefen drei Tafeln den Hintergrund. Gerade hier find alle Gewänder vom edelften Stil und von wahrhaft malerifcher Breite in

der Anordnung, die Einzelheiten, der Schmuck, die Bordüren der Gewänder find von feinfter Ausführung und bewundernswerther ftofflicher Wahrheit, fo das Scepter des Herrn mit feinem kryftallenen Stabe, die Kronen, befonders die Marias mit Gold, Edelfteinen und Perlen wie mit eingemifchten Lilien, Rofen und Maiglöckchen.

Die zwei Flügelbilder zunächft enthalten links und rechts Chöre fingender und muficirender Engel in prächtigen, grofsgemufterten Mefsgewändern. Bei jenen gibt der vorderfte den Tact an, man kann an den Gefichtern die tieferen Stimmen und den Sopran genau unterfcheiden, und der Realismus, der fogar die Verzerrung der Gefichter durch die hohen Töne veranfchaulicht, tritt hier in voller Wucht auf. Noch fchöner, wenn auch nicht fo frappant, ift das Gegenftück, in welchem das Gebanntfein durch das Stimmungsleben der Mufik in der tiefen Verfunkenheit des Engels, der die Orgel fpielt, und in dem finnigen Laufchen der Engel mit Geige und Harfe, welche die Tacte mit den Fingern zählen, zum Ausdruck kommt. Die metallenen Orgelpfeifen wie das hölzerne Singepult mit der alterthümlichen Schnitzerei des Erzengels Michael find mit äufserfter Stoffwahrheit wiedergegeben, den Grund bildet blaue Luft.

Zu äufserft ftehen die nackten Geftalten von Adam und Eva in Nifchen, über denen in den halben Bogenfeldern das Opfer von Abel und Kain und Kains Brudermord als Reliefs gemalt find. Seit mehr als einem Jahrtaufend war zum erftenmal ein Künftler wieder auf den Gedanken gekommen, nach dem nackten lebenden Modell zu malen. Freilich ift die Nacktheit diefen Geftalten nicht das normale Dafein, wie denen des griechifchen Alterthumes, fie ftehen befangener da, als fie es in Kleidern thun würden, ihre Bildung ift nicht ideal, und bei Eva fallen die gefchwungene Haltung, der vorftehende Bauch, die breiten Hüften auf. Aber welche Herrfchaft über die Form durch das Auge allein, deffen Beobachtung noch durch kein anatomifches Studium unterftützt war! Jede andere Darftellung des Nackten möchte man für conventionell anfehen, wenn man hier die feinen Härchen an Adams Körper, fowie die verfchiedene Färbung der gewöhnlich bekleideten Theile und der der Luft ausgefetzten Extremitäten wiedergegeben ficht. Dabei ift hier ein perfpectivifches Problem gelöft. Wie plaftifche Figuren, die wirklich oben an jener Stelle ftehen, find die Geftalten gezeichnet; der Fufsboden ift nicht fichtbar, die Füfse find bis an die Kante vorgerückt, Adams Zehen ragen heraus. Die Untenficht, mit der in Italien gleichzeitig *Mafaccio* beginnt, aber erft *Mantegna* fertig wird, ift hier vollkommen durchgeführt.

Kunftcharakter.

Ziehen wir die Summe, fo befteht das Neue des van Eyck'fchen Stils zunächft in der unbedingten Wahrheit der Auffaffung. Die van Eyck haben die Augen für die volle Wirklichkeit geöffnet, diefe ganz in ihr Bewufstfein aufgenommen, und find dabei aller Mittel Herr, um das, was fie erblickt haben, darzuftellen. Ausgebildetes Formgefühl verbindet fich mit einem Colorit, das die feinften Nuancen wiederzugeben und die gröfste ftoffliche Wahrheit zu erreichen weifs. Einer wahrhaft malerifchen Darftellung, die feit dem Alterthum verloren gegangen war, find fie in Folge ihrer Kenntnifs der Perfpective fähig, und aufser der Linienperfpective wiffen fie auch die Luft- und Farbenperfpective zu handhaben. Durch letztere erreichen fie auch volle harmonifche Gefammtwirkung, obwohl fie in ihrer Auffaffung der Natur überall von dem

Einzelnen ausgehen und diefes zunächft in ganzer Schärfe und Klarheit herausbilden, nicht nur die Menfchen, die Charaktere und die Vorgänge, fondern auch Coftüme und Schmuck, die Scenerie, mag fie freie Landfchaft oder häusliches Gemach fein, und zwar bis auf jedes Geräth, jeden Grashalm und jedes Blümchen fefthalten und fomit das Bild »durchaus als ein Stück der gefammten Welt« behandeln [1]). Ihre Auffaffung ift bei aller Objectivität niemals mechanifch und kühl, fondern mit hingebender Wärme und Liebe ergreifen fie alles Einzelne, es gibt für fie nichts Untergeordnetes und Geringfügiges; im Fefthalten des Individuellen übergehen fie auch die herben und unfchönen Züge der Wirklichkeit nicht, da fie überall mit Ehrfurcht an die Natur herantreten. Dabei ift die Wiedergabe des Wirklichen doch nicht ihr letztes und einziges Ziel; in einer Zeit, in welcher die kirchlichen Aufgaben für die Kunft immer noch in erfter Linie ftanden, find fie von dem inneren Gehalt der Gegenftände, die fie darzuftellen haben, innig durchdrungen, glauben aber ihn um fo eindringlicher offenbaren zu können, je anfchaulicher und naturtreuer fie verfahren. Gerade ihre religiöfe Wärme, das Streben, Gott in feinen Creaturen zu erkennen, führt fie zur Natur. So geht bei aller freudigen Lebensfülle eine Stimmung feierlichen Ernftes durch die Bilder hin. Von dem Gefühl, in der Nähe des Heiligen zu ftehen, find die Menfchen durchdrungen, und diefe friedevolle Stimmung klingt in der Umgebung nach. Was dem modern gebildeten Auge noch am meiften alterthümlich vorkommt, ift, dafs alle Geftalten fo befcheiden auftreten, dafs keine fich durch lebhaftere, effectvolle Action, durch eine fprechende Mimik des Körpers in gefälligem Linienzuge in Scene fetzt. Aber gefchähe dies, fo würde die Gleichwerthigkeit in der Behandlung alles Einzelnen, auch des Beiwerks und der Scenerie, nicht mehr fo wohlthuend fein, dem Auge würde die Ruhe für deffen Aufnahme fehlen. Gerade das ift das Eigenthümliche diefes Werkes, dafs fich in ihm noch die mittelalterliche Demuth mit der modernen Naturanfchauung vereinigt. Dabei tritt im Genter Altar, deffen Vorftufen in früheren Werken der van Eyck uns unbekannt bleiben, die neue Richtung fchon in folcher Ausbildung und Confequenz auf, dafs jedes Schwanken, jede Unficherheit überwunden ift, und dafs die Nachfolger das hier Geleiftete nicht mehr überbieten konnten.

Antheil der Brüder.

Die moderne Kritik hat fich vielfach mit der Frage befchäftigt, welche Theile des Altars von *Hubert* und welche von *Jan* ausgeführt worden find. Um zu einem Refultate zu kommen, das zwar nicht als ficher, aber als wahrfcheinlich gelten kann, ift der einzige Weg derjenige, den Waagen eingefchlagen. Da von Hubert van Eyck kein anderes Werk vorhanden ift, mufs man die beglaubigten Bilder Jan's zum Mafsftabe nehmen und prüfen, was mit ihnen übereinftimmt und was von ihnen abweicht. Da fcheinen dann allerdings die drei oberen Mittelfiguren durch die Tiefe des Ausdrucks, ftilvollen Faltenwurf, Schönheitsgefühl und wärmere Färbung über alles, was Jan gefchaffen, hinauszugehen, und es wäre auch innerlich das Nächftliegende, dafs Hubert mit diefen Hauptbildern begonnen. Ebenfo wahrfcheinlich ift nun auch, dafs die Aufsenfeiten der Flügel zuletzt beendigt worden find, und gerade fie ftehen auch fonft den Arbeiten Jans nahe, nicht nur in den meifterhaften

1) *Schnaafe:* Niederl. Briefe S. 237.

Bildniſſen, ſondern auch in ſolchen Zügen, die manchmal in ſeinen Werken minder befriedigen. Im Faltenwurf iſt eine gewiſſe Ueberladung und Scharfbrüchigkeit wahrzunehmen, und zwar nicht nur bei den Johannes-Figuren, bei denen das durch den Anſchluſs an plaſtiſche Vorbilder erklärlich wäre, ſondern auch bei der Verkündigung, in der auch die Köpfe nicht ganz über die Nüchternheit hinausgehoben ſind [1]). Im Uebrigen haben die Verſuche, zu ſondern und auseinanderzuhalten, auch ihr Bedenkliches. Die beiden Meiſter waren in Begabung und Technik brüderliche Naturen, das Werk macht auch in der Behandlung einen harmoniſchen Eindruck. Nur im allgemeinen können wir vermuthen, daſs die Züge ruhiger Gröſse, imponirender Hoheit und edleren Geſchmacks, die hier ſtärker als in Arbeiten Jan's hervortreten, nicht nur auf Rechnung des bedeutenden Auftrags kommen, ſondern auch in der beſonderen Begabung des älteren Bruders ihren Grund haben, neben welchem Jan ſelbſt beſcheiden zurücktrat und nur als Vollender gelten wollte.

Werke des Jan van Eyck.

Die ſelbſtändigen Gemälde Jan's, die erhalten ſind, geben uns von ſeinem Realismus und ſeiner techniſchen Meiſterſchaft den höchſten Begriff, können ſich aber mit dem Genter Altar an Bedeutung nicht meſſen. Unübertroffen iſt er in Werken ganz kleinen Maſsſtabes, in denen die damalige flandriſche Schule bald in demſelben Maſse ihr eigentliches Feld ſieht, wie die gleichzeitigen Italiener es in den groſsen Fresco-Cyklen ſuchen. Da iſt die Schärfe und Feinheit in der Durchführung der Geſtalten bewundernswerth. Mit Farben, die ziemlich paſtos aufgeſetzt und ſtark vertrieben ſind, in ihrem ſchmelzartigen Auftrage nirgends einen Pinſelſtrich ſehen laſſen und bei warmem Grundton zu groſser Leuchtkraft geſteigert ſind, treten die Gegenſtände in plaſtiſcher Modellirung heraus. Ueberall iſt die räumliche Umgebung und das Beiwerk von wunderbarem Zauber der Wirkung. In Innenräumen mit weiter Perſpective tritt uns eine Luft- und Lichtwirkung entgegen, wie ſie doch noch kaum im Genter Altar erreicht war und auch in keiner ſpäteren Epoche überboten worden iſt. Die ſtoffliche Wahrheit der Gewänder, des Hausraths, der Metallgeräthe iſt überall ſtaunenswerth. Meiſt ſind dieſe Gemälde Madonnenbilder, die ſelten für die Kirche, gewöhnlich für Andacht und Kunſtgenuſs im Hauſe beſtimmt waren. Die Geſichter der Maria und des Kindes haben keinen idealen Charakter, die Lieblichkeit der thronenden Maria auf dem Genter Altar iſt niemals erreicht, oft erſcheint der Knabe ältlich, die Madonna reizlos und verdroſſen. Selbſt Schwächen in der Zeichnung kommen, beſonders bei nackten Kinderkörperchen, vor, die Hände ſind oft auffallend klein, und die Gewandung behält die eckigen, ſcharfbrüchigen und überladenen Motive ſpätgothiſcher Plaſtik bei. Namentlich ſobald der Maſsſtab gröſser wird, kommen harte, ungelenke Züge, ungünſtige Proportionen vor. Auf ſeiner vollen Höhe erſcheint Jan van Eyck im Porträt, bei dem er ebenfalls unter dem lebensgroſsen Maſsſtabe zu bleiben pflegt. Die individuelle Schärfe vereinigt er hier mit überzeugender Lebendigkeit. Noch von der Mehrzahl ſeiner flandriſchen Zeitgenoſſen abweichend, hat er häufig ſeine Bilder auf dem Rahmen oder auf einer

1) *Waagen* ſchrieb dem Hubert noch die muſicirenden Engel, Adam und Eva, die Gruppen vorn rechts auf dem unteren Mittelbilde und die anſtoſsenden Flügel mit Einſiedlern und Pilgern, aber ohne die Landſchaft, zu.

gemalten Einfaſſung mit ſeinem Namen und der Jahrzahl, ja dem Monatsdatum, oft auch noch mit der hübſchen Deviſe »Als ikh kan« (ſo gut ich kann) bezeichnet.

Datirte Bilder.

Das mit dem früheſten Datum, dem 30. October 1421, verſehene Werk, das alſo kurz vor der Zeit, in der die urkundlichen Nachrichten über Jan beginnen, entſtanden ſein würde, iſt die Weihe des Thomas Becket zum Erzbiſchof von Canterbury (Chatsworth, Herzog von Devonſhire). Nach Waagen iſt es von groſser Kraft der Farbe, bezeichnet aber durch die ſchlankeren Verhältniſſe der Figuren, die Einförmigkeit der meiſten Köpfe, unter denen nur einzelne beſſere ſich auszeichnen, und die geringere Meiſterſchaft eine frühere Stufe des Künſtlers [1]). Von 1432 iſt eine ganz kleine ſitzende Madonna im Gemache, zu Ince Hall bei Liverpool, datirt; 1432 und 1433 ſind zwei kleine männliche Bruſtbilder in der Nationalgalerie zu London, 1434 iſt das Meiſterwerk ebendaſelbſt entſtanden, das in ganzen Figuren den Johannes Arnolfini, Factor eines Luccheſer Handelshauſes in Brügge, mit ſeiner Gattin Jeanne de Chenany darſtellt, und zwar den Abſchluſs des ehelichen Bundes ſelbſt verewigt. Sie faſſen einander bei der Hand und ihre innig beſeelten Züge drücken aus, daſs es immer ſo bleiben ſolle. In Haltung und Geberden waltet das feinſte Maſs. Die Wirkung des Innenraumes, das einfallende Licht, die Vollendung jeder Einzelheit ſind hier ſchöner als jemals. Das Auge kann ſich nicht ſatt ſehen an dem weiſsen Pelzbeſatz ihres Kleides, dem Teppich, dem Hündchen zu ihren Füſsen, den Holzſchuhen am Boden, den kleinen Scheiben des Fenſters, unter dem Pfirſiche liegen, dem metallenen Kronleuchter mit dem brennenden Lichte. Der Hohlſpiegel im Hintergrunde, den zehn ganz kleine, doch immer noch kenntliche Paſſionsſcenen umſchlieſsen, reflectirt den Raum ſelbſt nebſt einer Thüre, durch welche zwei Perſonen eintreten; eine war offenbar der Maler ſelbſt, der in der Inſchrift ſagt, daſs er als Zeuge dabei war [2]).

Chatsworth. Ince Hall. London.

Von 1436 rühren das kleine Bruſtbild des 35jährigen Kanonicus Jan de Leeuw in der kaiſerlichen Galerie zu Wien und die Madonna des Kanonicus Georg van der Paele in der Akademie zu Brügge her [3]) (Fig. 143). Dieſe iſt unter allen ſelbſtändigen Bildern Jan's das gröſste. Maria mit dem Kinde thront über einem ſchönen Teppich und unter einem Baldachin, in einem romaniſchen Chore; ihr Geſicht iſt herb, das nackte Kind iſt gut bewegt, trefflich modellirt, aber ältlich und häſslich in den Zügen. Rechts ſteht St. Donatian, der Patron der Kathedrale, in der ſich das Bild einſt befand, eine würdige Geſtalt in prächtigem Biſchofsgewande, rechts kniet der Stifter, eine Charakterfigur mit ſtarkem Kinn und packendem Andachtsausdruck, ein Augenglas in den Händen, mit trefflich behandeltem Pelzbeſatz des weiſsen Chorrocks. Aber St. Georg, der in Rüſtung und mit Torniſter hinter ihm ſteht und ihn patroniſirt, indem er die Eiſenhaube lüpft, iſt in der Haltung ungeſchickt und ſieht gewöhnlich

Wien. Brügge.

---

1) *Treasures*, III. 349, Handbuch I, S. 86. — Bezweifelt von *Crowe* und *Cavalcaſelle*, deutſch, S. 87.

2) Johannes de Eyck fuit hic. — Beſchrieben im Inventar der Erzherzogin Margaretha (1516) und, als im Beſitz der Königin Marie von Ungarn, Statthalterin der Niederlande, befindlich, von *Vaernewyck*, aber incorrect, und nach ihm von *C. van Mander*.

3) *James Weale*, Catalogue du musée de l'académie de Bruges. 1861. — Erwähnt von Guicciardini. — Alte Copie im Muſeum zu Antwerpen.

und philiftrös aus. In dem grofsen Mafsftabe ift der Meifter allzu plaftifch, oft faft fteinern in der Zeichnung, namentlich in den fteifen Händen nicht fein genug, im Ton fchwer und röthlich.

Antwerpen. Die fitzende heilige Barbara im Mufeum zu Antwerpen von 1437 ift nur eine Zeichnung mit Feder und Pinfel auf Holz. Den Thurm, der ihr Attribut ift, hat der Maler in einen prächtigen gothifchen Kathedralenthurm verwandelt und rings eine Staffage von allerlei Volk, befonders Bauarbeitern, angebracht. Berlin. Der Chriftuskopf im Mufeum zu Berlin, 1438 gemalt, fpricht als Reproduction eines alterthümlichen Typus minder an, aber ift kräftig gemalt [1]). Die letzten



Fig. 143. J. van Eyck: Madonna des Kanonicus v. d. Paele. Brügge.

datirten Bilder ftammen von 1439: das fchlichte, lebensvolle Bruftbild von Brügge. Jan's Frau (Brügge, Akademie) und eine ganz kleine ftehende Madonna zu Antwerpen. Antwerpen (Mufeum; aus der Sammlung van Eertborn), vor einer Draperie und neben einem Metallbrunnen, mit nicht gefchickter Armbewegung des Kindes [2]).

Bilder ohne Bezeichnung. Neben diefen infchriftlich beglaubigten Werken darf man aber aus künftlerifchen Gründen dem Meifter noch eine Reihe anderer mit voller Sicherheit zufchreiben; zunächft zwei Porträts: das Bruftbild des rothgekleideten, kahlen,

1) Das zweite Exemplar in der Akademie zu Brügge ift nur Copie.

2) Daffelbe Motiv der Figuren kehrt wieder in zwei gröfseren Bildern, dem bei Mr. Bereford Hope, London, und demjenigen im Mufeum zu Berlin, bei dem die Gewandfarben Marias geändert, ihre Züge herber find, aber der Brunnen und die füdlichen Gewächfe des Hintergrundes durch meifterhafte Ausführung überrafchen. Jan's Urheberfchaft wird in beiden Fällen beftritten.

runzligen Alten in der kaiferlichen Galerie zu Wien[1]) und dasjenige des »Mannes mit den Nelken«, dreiviertel-lebensgrofs, im Mufeum zu Berlin[2]). Der ältliche, vornehme Herr, in rothem Atlasrock mit Pelzbefatz, eine Pelzmütze auf dem Kopfe, ein Antoniuskreuz um den Hals, zeigt in feinem durchfurchten, rafirten Geficht mit abftehenden Ohren, ftrengem Blick und gebieterifchem Munde eine ftaunenswerthe Energie und Willenskraft. Beide Hände, von denen die Rechte Nelken hält, fcheinen im Verhältnifs etwas zu klein.

Wien. Berlin.

Unter den Marienbildern ift die »Madonna von Lucca«, ehemals dort in herzoglichem Befitz, jetzt im Städel'fchen Inftitute zu Frankfurt a. M. bewundernswerth. Sie thront mit dem ganz individuellen Kinde, an deffen Körperchen die Haut fich fo naturgetreu verfchiebt und in Falten legt; unter dem Beiwerk find namentlich die metallenen Löwen am Throne, der Leuchter, das Becken meifterhaft. Auf der Madonna aus Autun im Louvre, vor der als Stifter der Kanzler Rollin kniet, während ein Engel die Krone über ihr Haupt hält, ift das Bildnifs vorzüglich, Maria mit gefenkten Augen faft unfchön, das Kind verdriefslich; der Raum und die Fernficht find das köftlichfte. Jedes Säulencapitell enthält eine Darftellung aus der biblifchen Gefchichte, und ein Altan, von dem zwei Geftalten niederblicken, gewährt die Ausficht auf eine Stadt mit zahllofen Figürchen und fernen Schneegebirgen. Verwandt, auch in der Fernficht, ift ein Bildchen in Burleigh Houfe (Northamptonfhire, Marquis of Exeter), die Madonna, welcher der Stifter, ein weifsgekleideter Geiftlicher, durch die heilige Barbara empfohlen wird. Eine ähnliche Darftellung mit einem Dominicaner als Stifter bewahrt die Sammlung Rothfchild in Paris. Zu dem lieblichften, was der Meifter gefchaffen, gehört das ganz kleine Flügelaltärchen der Dresdner Galerie (Fig. 144). Auf den Aufsenfeiten der Flügel die Verkündigung, grau in grau, als plaftifche Darftellung, innen die thronende Madonna mit dem Kinde in einer Kirche, in der romanifche und gothifche Motive fich mifchen, feitwärts, auf den Flügeln, die heilige Katharina und der Erzengel Michael mit dem Stifter. Marias reicher Schmuck, der Teppich, die Perfpective des Raumes, duftig und doch voll Klarheit, zeigen die höchfte Meifterfchaft. Bei zartefter Ausführung waltet die gröfste Freiheit des Farbenauftrags. Die Ermitage zu St. Petersburg befitzt eine Verkündigung in einem Raume von romanifcher Architektur[3]). Für ein echtes Werk halten wir endlich auch, obwohl Zweifel laut geworden find[4]), die kleine ftehende Madonna in gothifcher Kirche im Berliner Mufeum. Statt der klaren Gefammthaltung hat der Meifter hier einen warmen, glühenden Ton gewählt. Durch die hohen Fenfter mit theils hellen, theils gemalten Scheiben fällt ein magifches, abendliches Licht in den Raum; die lobfingenden Engel im Chor, die farbigen Statuen über dem

Frankfurt a. M. Paris. Burleigh House. Paris. Rothfchild. Dresden. St. Petersburg. Berlin.

1) Farbenholzfchnitt der Wiener Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft von *H. Paar.*

2) Stich von *Gaillard*, Gazette des beaux-arts, 1866, Zeitfchrift für bild. Kunft, IX.

3) *Waagen:* Die Gemäldefammlung in der kaif. Erm. zu St. Pet., S. 115. — *Facius* befchreibt ein Bild diefes Gegenftandes im Befitze des Königs Alphons von Neapel, das aber noch Flügelbilder mit Johannes dem Täufer und St. Hieronymus fowie dem Stifter Lomellin und feiner Gattin auf den Aufsenfeiten enthielt.

4) *Crowe* und *Cavalcafelle*, deutfch, S. 117. — Katalog der Berliner Gemäldegalerie von *Julius Meyer* und *Bode*, S. 116. — Ueber verfchiedene Copien und andere Exemplare s. Repertorium für Kunftwiffenfchaft, II, S. 419.



Lettner sind von feinstem Reiz der Durchfuhrung; in Perspective, Helldunkel und Lichtwirkung entfaltet sich ein poetischer Zauber, und auch die Hauptfiguren sind anziehend; wie reizend ruhen die Händchen des Kindes auf der Brust der Mutter!

Profane Darstellungen.

Eine ganze Classe von Arbeiten Jan's van Eyck die durch ältere Berichterstatter erwähnt werden, ist heute nicht mehr vorhanden. Facius hatte bei König Alphons von Neapel eine kreisförmige Darstellung der Welt und bei einem Cardinal Ottaviano ein Frauenbad gesehen, der »Anonymus des Morelli« kannte in einer Privatsammlung zu Padua eine Landschaft mit Fischern. Es ist charakteristisch, dafs der Meister, der auf getreue und wirkungsvolle Auffassung des Realen ausging, auch profane Gegenstände einführte, selbständige Landschaften und Genrebilder aus dem Volksleben malte und auch darin der späteren niederländischen Malerei den Weg wies.

Die kleinen Bilder Jan's van Eyck waren das Entzücken seines kunstliebenden Fürsten, wurden als kostbare Luxusartikel in fremde Länder gebracht und selbst in italienischen Sammlungen von den Liebhabern bewundert, denen bewufst war, dafs die italienische Malerei nach dieser Seite hin nichts Aehnliches zu leisten vermochte. Aber die Blüte der flandrischen Schule, die sich nun durch Jahrzehnte fortsetzte, wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht am Beginn der neuen Richtung ein so grofses Werk wie der Genter Altar entstanden wäre, der an Macht, Stil und geistiger Bedeutung doch alle jene zarten und reizvollen Wunderwerke, die Jan allein geschaffen, überstrahlt.

B. Nachfolger der van Eyck in Brügge und Gent.

Anonyme Bilder aus Jan's Schule.

Von keinem der flandrischen Meister, die uns mit Namen bekannt sind, läfst sich wirklich der Nachweis fuhren, dafs er aus der Schule eines der Brüder van Eyck hervorgegangen sei. Dennoch besitzen wir Bilder, die, noch bei Lebzeiten des Jan van Eyck entstanden, sichtlich das Gepräge seiner Schule tragen. Im Museum zu Madrid befinden sich zwei Tafeln von ansehnlicher Gröfse, ehemals ein Diptychon, dort dem Jan van Eyck selbst beigemessen. Beiderseits blickt man in ein bürgerliches Gemach mit geschnitzten Möbeln und allerlei Geräthen, rechts lodert das Feuer im Kamin, links reflectirt ein Hohlspiegel, wie Jan van Eyck ihn anzubringen liebte, die Umgebung, und durch die Fenster eröffnet sich auf beiden Tafeln die Aussicht in das Freie. Der Flügel rechts enthält die heilige Barbara, die still auf der Bank sitzt und in einem Brevier liest; dafs sie es ist, zeigt die ganz kleine Darstellung ihrer Enthauptung in der Landschaft. Auf dem Flügel links kniet der Stifter, ein älterer Mann mit rasirtem Gesicht und kleinen Augen, in einer Franciscanerkutte, und hinter ihm steht Johannes der Täufer mit dem Buche und dem Gotteslamm; dieser ist in der Haltung dürftig, in den Beinen allzumager, während sonst die Behandlung dem Jan van Eyck nahe kommt. Eine Inschrift nennt das Jahr 1438 und als Stifter den Magister Heinrich Werlis aus Köln [1]).

Madrid.

Auch bei einem anderen wichtigen Bilde dieser Schule im Museum zu Madrid fragen wir vergeblich nach dem Urheber: bei der Tafel mit dem

1) *Waagen* in *Zahn's* Jahrbüchern I, 47. — *Crowe* und *Cavalcaselle*, deutsch S. 153, wollen die Bilder dem *Petrus Cristus* beimessen.





Fig. 144. Jan van Eyck: Marienaltärchen. Dresden.

Brunnen des Lebens und dem Triumphe des Chriftenthums über das Judenthum. Unter einem reichen gothifchen Pyramidalbau thront Gott Vater, ein Nachklang der Hauptfigur auf dem Genter Altar, ihm zu Füfsen liegt das Lamm, feitwärts fitzen Maria und Johannes der Evangelift; etwas tiefer, in dem Eckthürmchen und auf der Terraffe, ftimmen fingende und muficirende Engel ihren Hymnus an. Zu Füfsen des Lammes entfpringt der Quell lebendigen Waffers, und an dem Brunnenbecken, in das er riefelt, erfcheinen unten die Vertreter des überwundenen Alten und ihnen gegenüber die des fiegreichen Neuen Bundes. Mag fchon durch diefen Gegenfatz das Motiv vom Brunnen des Lebens hier ganz anders aufgefafst fein als im Genter Altar, fo ift doch die Kenntnifs diefes Werkes vorauszufetzen. Aber während früher auf *Hubert van Eyck* als Meifter gerathen wurde, während man neuerdings an *Jan van Eyck* dachte, beweift doch die Ausführung dafs diefes Bild von keinem beider Brüder herrührt, ja dafs es überhaupt keinem der bekannten flandrifchen Maler zugefchrieben werden kann. Die Charaktere find ftellenweife leer im Vergleich mit den Köpfen bei Jan van Eyck, die Behandlung ift ungleichartig. Aber feine unmittelbare Schule ift zu erkennen, und die Entftehung fcheint noch vor die Mitte des 15. Jahrhunderts zu fallen [1]).

Brunnen des Lebens. Madrid.

Um diefelbe Zeit tritt uns auch ein mit Namen bekannter Meifter entgegen: *Petrus Criftus*, bei dem, in Ermangelung von Nachrichten, der künftlerifche Charakter es wenigftens höchft wahrfcheinlich macht, dafs er in der Werkftatt von Jan van Eyck gebildet worden. Auch die biographifchen Daten widerfprechen dem nicht. Petrus Criftus, Sohn eines Peter, ftammte aus dem Flecken Baerle bei Deynze, erlangte am 6. Juli 1444 das Bürgerrecht zu Brügge und kommt in der Folge dafelbft wiederholt urkundlich vor; 1463 verfertigt er im Auftrage der Stadt eine grofse Darftellung der Wurzel Jeffe fur Proceffionen, zuletzt erfcheint er am 19. März 1472 als Bevollmächtigter der Malergilde bei einer Differenz derfelben mit dem herzoglichen Maler Pierre Couftain [2]). Peter nähert fich Jan van Eyck in der Technik, der Kraft der Farbe, der forgfältigen Ausführung, aber ohne ihn jemals zu erreichen. Seine Empfindung hat etwas Nüchternes, fein Schönheitsgefühl ift gering und die Zeichnung oft fchwächlich, die Bewegung fteif. Dafs er, wie Jan van Eyck, feine Bilder häufig bezeichnete und datirte [3]), ift der Kunftgefchichte zuftatten gekommen.

Petrus Criftus.

Am beften ift er vielleicht im Bildnifs, wie in dem fchlichten, im Colorite trefflichen, 1446 datirten Bruftbilde des Edward Grimfton, damals engli-

Portrait. England.

---

1) Stich bei *E. Förfter*, Denkmale, VI. — *Paffavant* wollte hier *Hubert van Eyck* fehen, *Crowe* und *Cavalcafelle* haben das Bild *Jan* zugefchrieben und wollten hier, auf unficherer Grundlage fortbauend, fogar die Bildniffe der beiden Brüder gefunden haben. *Waagen*, in *Zahn's* Jahrbüchern für Kunftwiffenfchaft, I, 39, wollte die Erfindung zwar auf Hubert zurückführen, nicht aber die Ausführung, in deren Kritik er mit *Mündler* übereinftimmte.

2) *James Weale* in feiner Zeitfchrift »Le Beffroi«, I, S. 235, vgl. auch S. 151, 204. — *L. de Laborde*, Les ducs de Bourgogne: Petrus Cristus hat im Jahre 1454 drei Copien eines wunderthätigen Marienbildes in der Kathedrale zu Cambrai zu machen. I, p. CXXVI.

3) Petrus Criftus oder Crifti, mit abgekürztem Chriftusmonogramme. Nur das Mifsverftändnifs einer folchen Abkürzung ift wohl die Urfache zu *Waagen's* Angabe, dafs das weibliche Bildnifs in Berlin am Rahmen die Bezeichnung »Petrus Chriftophori« enthalten habe, und nur irrthümlich hat man den Maler früher *Peter Chriftophfon* genannt.

schen Gesandten am burgundischen Hofe (beim Earl of Verulam)[1]. Am nächsten kommt er dem Jan van Eyck, auch in der zarten Vollendung des Beiwerks, in der kleinen Madonna zwischen Hieronymus und Franciscus im Städel'schen Institute zu Frankfurt, wahrscheinlich von 1447[2]. Einen für ihn ungewöhnlichen Maßstab, dreiviertel Lebensgröße, erreicht der 1449 bezeichnete St. Eligius als Goldschmied, zu dem ein Brautpaar kommt, um seine Ringe zu holen[3] (Köln, Baron Albert Oppenheim) (Fig. 145). Die größeren Proportionen

Frankfurt a. M.

Köln.

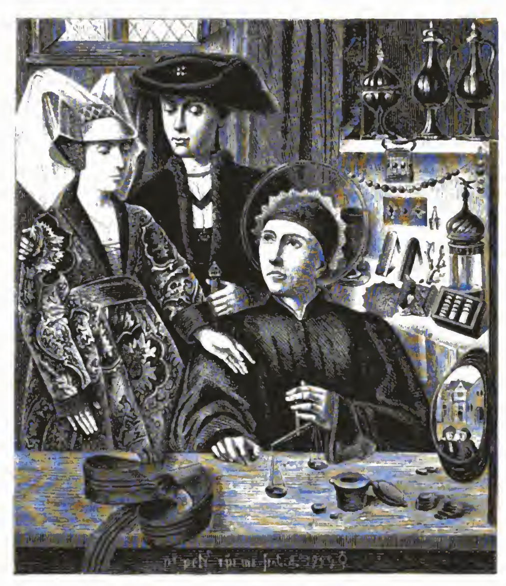


Fig. 145. Petrus Cristus: Der heilige Eligius. Köln.

machen einige Härten der Zeichnung auffallender, aber durch das treuherzig Sittenbildliche des Vorgangs und die schlichten, individuellen und ausdrucksvollen Charaktere wird das schon im Motive eigenthümliche Bild besonders anziehend. In der Ausführung der Geräthe, welche der Werkstatt des heiligen

1) Archaeologia 1870, mit Farbendruck.

2) Jetzt heißt die Lesart 1417; daß sie nur durch eine Aenderung bei der Restauration entstanden sein kann, hat *Mündler* im Journal des beaux-arts, 1863, S. 126 bewiesen. — Der Teppich auf diesem Bilde ist mit demjenigen auf Jan van Eyck's Madonna in Frankfurt identisch.

3) Weale bezieht die Darstellung irrthümlich auf die heilige Godeberta. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, II, S. 298. — Abbildung bei *E. Förster*, Denkmale, XII.

Goldfchmieds angehören, der Schmuckfachen, der Prachtgefäfse, des Hohlfpiegels, zeigt fich wieder eine grofse Meifterfchaft.

Von zwei aus der Kathedrale zu Burgos ftammenden Altarflügeln im Berliner Mufeum enthält der eine die Verkündigung und Chrifti Geburt, der zweite, 1452 datirt, das Jüngfte Gericht. Gerade bei diefer grofsen Compofition ift, trotz guter Einzelzüge, die Ungelenkheit auffallend, und der kräftige Ton wird oft zu fchwer. Zwei Altarflügel in St. Petersburg (Ermitage), Kreuzigung und Jüngftes Gericht, kommen diefen Bildern nahe. Eine echte Arbeit ift auch die fitzende Madonna mit dem Kinde in der Pinakothek zu Turin, mit fchöner Ausficht auf eine Stadt durch das Fenfter.

Berlin.

St. Petersburg.

Turin.

Ueber *Gerard van der Meire*, von dem C. van Mander angibt, dafs er zu Gent kurz nach Jan van Eyck gelebt, und von dem er eine Lucretia erwähnt, wiffen wir nichts; nur willkürlich find in neuerer Zeit manche Bilder auf diefen Namen getauft worden [1]). Nach den Regiftern der Lucas-Gilde in Gent ift ein Meifter diefes Namens dort 1452 in die Zunft aufgenommen worden und war 1474 Unterdechant der Gilde [2]).

Gerard van der Meire.

Hochangefehen war *Hugo van der Goes*, aus einer bekannten Genter Familie. Wir wiffen weder die Zeit feiner Geburt noch das Jahr, in dem er Meifter wurde. Urkundlich ift er feit 1465 als Mitglied der Malergilde in Gent nachzuweifen; 1468 war er bei den Feftdecorationen mitbefchäftigt, welche die Stadt zur feierlichen Einholung Karls des Kühnen und der ihm neu vermählten Margarethe von York herftellen liefs; 1468 bis 1469 war er Unterdechant feiner Gilde, 1473 bis 1475 bekleidete er in derfelben das höchfte Ehrenamt eines Dechanten. Nicht lange darauf zog er fich in das Rooden Cloofter bei Soignies zurück, aber fein Name blieb unvergeffen, und um 1479 oder 1480 wurde er »als einer der notabelften Maler im ganzen Lande« aus feinem Klofter nach Löwen geholt, um im Auftrage der Stadt ein Bild abzufchätzen, das der verftorbene *Dirk Bouts* unvollendet gelaffen. Später wurde Hugo geifteskrank und ftarb im Klofter 1482 [3]).

Hugo van der Goes.

Von den Bildern, die van Mander ihm zufchreibt, ift nichts mehr übrig, wohl aber ift das grofse Werk erhalten, das Vafari als feine Arbeit nennt: das Triptychon aus der Hofpitalkirche S. Maria Nuova in Florenz, jetzt in der Bilderfammlung des Hofpitals. Es war von Tommafo Portinari, Agenten des Haufes Medici in Brügge, für das von feinen Vorfahren geftiftete Spital beftellt worden und ift das einzige nachweisbare Werk des Meifters [4]).

Florenz. S. Maria Nuova.

Auf der Mitteltafel (Fig. 146) ift Chrifti Geburt dargeftellt; Maria verehrt das von einer Glorie umftrahlte neugeborene Kind, rings knieen Jofeph, Engel in weifsen Kleidern oder in prächtigen Mefsgewändern und verehrende Hirten. Aus einem alterthümlichen, verfallenen Bau blickt man auf eine Kirche, eine

1) So das Triptychon mit der Kreuzigung und den altteftamentarifchen Typen: Errichtung der ehernen Schlange und Mofes das Waffer aus dem Felfen fchlagend, in St. Bavo zu Gent.

2) *Edmond de Bufscher:* Recherches sur les peintres Gantois, Gent 1859, S. 205.

3) *E. de Bufscher* a. a. O. S. 65. 105. 113. 117. — *Wauters:* Hugues v. d. Goes, sa vie et ses oeuvres, Bruxelles 1872. — *L. de Laborde* a. a. O. I. p. CXVI f. — Auszüge aus der von *Cafpar Ofhuys* († 1523) verfafsten Chronik des Rooden Cloofter in den Bulletins de l'Académie de Belgique, II. Série, T. XV, Bruxelles 1863, S. 737.

4) *Förfter,* Denkmale, XI.



maleriſche Ortſchaft und landſchaftliche Ferne. Der Flügel links enthält, vor St. Thomas und Antonius den Eremiten, den knieenden Stifter mit zwei Knaben, der Flügel rechts, vor Margaretha und Magdalena, die Stifterin mit einem Töchterchen. Dort iſt in der Landſchaft die Reiſe von Maria und Joſeph nach Bethlehem, hier, in einer Gegend mit entlaubten Bäumen, der Zug der Könige zu ſehen; ein Cavalier iſt eben abgeſtiegen, um nach dem Wege zu fragen. Wie derartige Epiſoden ihren Reiz haben, ſo iſt auch das Beiwerk, der Holzſchuh vor Joſeph, das Strohbündel, Glas und Krug mit Blumen vorn, von täuſchender Genauigkeit. »Hugues de Gand qui tant eut les tretz nets«,



Fig. 146. Hugo van der Goes: Die Anbetung der Hirten.
S. Maria Nuova in Florenz.

der einen ſo ſauberen Vortrag hatte, heiſst es von dem Meiſter bei Lemaire. Das auf dem Rücken liegende Chriſtusknäblein iſt in köſtlicher Naivetät dem Leben abgelauſcht. Am wenigſten befriedigt die Darſtellung jugendlicher weiblicher Charaktere; Margaretha und Magdalena, in den Verhältniſſen zu ſchlank, in der Haltung ſteif und mit gothiſcher Biegung, welche die Bruſt verſchwinden läſst, den Bauch herausdrückt, ſehen blöde vor ſich nieder, die Engel auf dem Mittelbilde ſind ſtumpf und gleichgiltig, auch auf Maria laſtet ein Schatten des Bekümmerten. Frau Portinari iſt im Körperbau gleichſalls mager und buſenlos, im Ausdruck reizlos, faſt bornirt, aber das kleine Mädchen hinter ihr, die Knaben gegenüber ſind herzerfriſchende Bilder echten Kinderlebens, und groſsartig wirken die männlichen Charaktere, der feingebildete, an-

sprechende Stifter sowie seine Patrone, dann der bärtige Joseph, ein trefflicher Bürgersmann, der beim Beten nur ein wenig mürrisch dreinschaut, und vor allem die ganz originellen, aus dem Volke geschöpften Köpfe der Hirten. Bei ihnen ist es ganz charakteristisch, dass die Hände derb gerathen sind; weniger ist das bei Maria am Platze, die dadurch wie eine Bauernmagd aussieht; auch die Füsse sind oft nicht sonderlich gezeichnet, die Gewänder manchmal überladen, die Motive nicht frei und sicher genug. Dennoch ist der Altar ein Triumph flandrischer Kunst, der Meister hatte verstanden, die Behandlung nach dem grossen Massstabe zu richten und musste durch die Leuchtkraft der Farbe wie durch den Realismus und die Macht der Individualisirung den Italienern Eindruck machen.

Niederlander in Italien.

Bei der Liebhaberei mancher Kreise in Italien für flandrische Gemälde kamen solche nicht nur auf dem Handelswege und durch Bestellung in den Niederlanden dorthin, sondern es zogen mitunter auch flandrische Künstler selbst über die Alpen und fanden da ein lohnendes Feld für ihre Thätigkeit. So *Jodocus van Gent* — *Justus von Gent* nennt ihn Vasari — der in der Zeit des Herzogs Federigo von Montfeltre zu Urbino malte. Ueber das Bild, das Vasari anführt, das für S. Agata gemalte Abendmahl, jetzt in der Akademie zu Urbino, sind Notizen in den Rechnungsbüchern der Corpus-Christi-Brüderschaft ermittelt worden. Seit 1465 wurden Beiträge für die Tafel gesammelt, 1474 war sie vollendet, 1475 hatte der Meister noch eine schöne Fahne für dieselbe Brüderschaft auszuführen [1]). Nicht das Mahl ist dargestellt, sondern die Spendung des Sacramentes, wie sich ja diese Darstellung neben der anderen schon früh in der christlichen Kunst eingebürgert hatte. Im Chor einer Kirche haben die Apostel die Tafel verlassen, die vordersten sind niedergekniet, und einer empfängt die Hostie von dem herantretenden Christus. Links steht der Herzog von Urbino nebst Gefolge und einem Manne in orientalischer Tracht, dem ehemaligen venetianischen Abgesandten in Persien, Caterino Zeno, der gerade damals in einer Mission am Hofe zu Urbino gewesen war. Oben schweben Engel. Auch Justus von Gent weiss dem lebensgrossen Massstabe gerecht zu werden; er zeigt sogar eine gewisse Freiheit in den Bewegungen und einiges Liniengefühl in manchen Theilen der Composition; nur Christus schreitet zu stark aus. Die Apostelköpfe sind tüchtig, doch etwas einförmig, die Bildnisse aber um so trefflicher. Die Farbe hat leider durch Misshandlung des Bildes sehr verloren [2]).

Jodocus van Gent.

Urbino.

C. Rogier van der Weyden.

Schule von Brüssel.

Noch bei Lebzeiten von Jan van Eyck blühte neben der flandrischen Malerschule, die in Brügge und Gent ihre Sitze hatte, eine Schule in Brabant mit ihrem Centrum in Brüssel auf, welche sich in ähnlicher Richtung, aber eigenartig entwickelte. Ihr Begründer ist *Rogier van der Weyden*, der nach Jan's Tode der berühmteste und einflussreichste Meister in den Niederlanden war. Wie neuere urkundliche Forschung nachgewiesen hat, war er zu Tournay geboren, wurde am 5. März 1426, unter dem Namen *Rogelet de la Pasture*, bei

Rogier van der Weyden.

1) *Pungileone:* Elogio storico di Giov. Santi, Urbino 1822, S. 65.

2) *E. Förster* a. a. O., XI.

einem unbekannten Maler daselbst, *Robert Campin*, als Lehrling aufgenommen und ward am 1. August 1432 Meister in der Malergilde daselbst. Nicht lange danach siedelte er nach Brüssel über, wo er dann auch seinen Beinamen in das Flämische übertrug; hier wurde er zum Stadtmaler ernannt; am 2. Mai 1436 ist er zuerst als solcher urkundlich erwähnt. Später unternahm er eine Reise nach Italien, wo er schon 1449 nachweisbar ist und dann in Rom das Jubiläum des Jahres 1450 mitmachte. Rogier lebte in guten bürgerlichen Verhältnissen, war hochangesehen und für das ganze burgundische Reich beschäftigt. Er starb zu Brüssel am 16. Juni 1464 [1]).

Künstlerischer Charakter.

Ein näherer Zusammenhang Rogier's mit der van Eyck'schen Schule ist nicht nachzuweisen, obwohl eine persönliche Berührung mit Jan van Eyck immerhin möglich bleibt. Er theilt im wesentlichen die Principien der van Eyck, ihre Richtung auf das Realistische und Individuelle und ebenso ihre malerische Technik, aber er ist eine ganz anders geartete Natur. Statt der vorwaltenden Ruhe, mag sie, wie im Genter Altare, tiefsinnig und erhaben, oder wie in Jan's Madonnenbildern, sinnig und gemüthlich sein, tritt bei ihm ein Zug des Affectes und der Erregung hervor. Das französische Blut ist bei Rogier, der aus französisch Flandern stammte, merklich. Diese Richtung ist nun aber mit den Principien der flandrischen Schule, der Gleichwerthigkeit zwischen Hauptsache und Beiwerk, Figuren und Umgebung, nicht vollständig vereinbar. Der Ausdruck von Pathos und Leidenschaft nimmt das Bewufstsein so stark in Anspruch, dafs es für die Aufnahme behaglicher, ausführlicher Schilderung keine Mufse hat, ja von solcher fast gestört wird. Daher stehen Rogiers ausdrucksvolle Gestalten und Gesichter oft hart im Gesammtbilde. Seine Auffassung wird ferner, weil sie gröfsere Bewegtheit der Figuren verlangt, eine in erster Linie zeichnende. Aber so scharf und frappant er ein neugeborenes Kind, das auf dem Rücken liegt, die Zehen spitzt und grofse Augen macht, nach dem Leben, einen Leichnam in der Todtenstarre nach dem Modell malt, so fehlt doch seinen bewegteren Figuren aus Mangel an anatomischem Wissen, welches dieser Zeit noch verschlossen blieb, meist die rechte Sicherheit und Freiheit. Die Figuren gerathen steif, hager, asketisch, einzelne Körpertheile, besonders Hände und Füfse, kommen leicht aufser Verhältnifs. Im Faltenwurf tritt allerdings bei ihm nicht jenes Spiel mit reichen, farbenprächtigen Gewandmassen zu Tage, wie bei Jan, und er erscheint dadurch oft reiner im Geschmack; doch kommen auch wieder harte, scharfbrüchige Motive vor. Die Köpfe, in denen bei allem individuellen Gepräge doch der Typus eines länglichen Ovals, grofser Augen und stark vortretender Stirn durchgeht, sind stets ausdrucksvoll und von innerem Leben erfüllt, aber herb; und selbst in ruhigen Situationen, selbst wenn ein Bild milder Weiblichkeit hingestellt werden soll, fehlt das Gefällige, bleibt ein Schatten von Dürftigkeit zurück.

Da nun Rogier zunächst Zeichner ist, bringt er es wohl zu grofser technischer Vollendung und Präcision in der Farbe, ist aber nicht eigentlich von coloristischem Gefühle geleitet. Seine Farbe ist harmonisch, im Fleischton klar,

---

1) Catalogue du musée d'Anvers. — *Wauters:* Roger v. d. Weyden, ses oeuvres, ses élèves et ses descendants, Bruxelles 1856. — *Pinchart* zu Crowe und Cavalcaselle. — *Carel van Mander* macht aus ihm zwei verschiedene Personen, »Rogier van Brugghe« und »Rogier van der Weyde, Schilder van Brussel«, den er 1529 sterben läfst.

im Beiwerk und Coftüm wie in der Umgebung nicht minder fein und forgfam, als die der flandrifchen Künftler, aber die poetifche Luftwirkung, das Vorwalten des Lichtes, der Schmelz und die Wärme des Tons, welche uns bei Jan van Eyck entzücken, hat er fich nicht angeeignet; er fieht alles gewiffermafsen in einer kühlen Morgenftimmung; Mittelgrund und Hintergrund treten zu fcharf hervor.

Volksthümlichkeit.

Dabei kam aber Rogier's Richtung nach einer beftimmten Seite hin der Zeitftimmung entgegen. Während Jan van Eyck für den intimen Kunftgenufs der vornehmen Kreife fchuf, befriedigte Rogier das religiöfe Bedürfnifs des Volkes. Das Leiden Chrifti, deffen Vergegenwärtigung das fromme Gemüth verlangte, und das in keinem erhaltenen Werke der van Eyck den Vorwurf bildet, auch im Genter Altar nur myftifch angedeutet ift, wurde für ihn zum hauptfächlichen künftlerifchen Gegenftande. Er war felbft eine ftreng religiöfe Natur, wie durch die urkundlichen Nachrichten über feine Aufnahme in eine geiftliche Bruderfchaft und über Seelenmeffen, die feine Wittwe noch lange nach feinem Tode zu ftiften fortfuhr, bewiefen ift, und fo fand er auch die Sprache, um dem Volke zum Herzen zu reden. Van Mander rühmt ihn wegen der »Darftellung der menfchlichen inwendigen Begierden und Neigungen, fei es Trübfal, Gram oder Freude, wie das Werk es verlangt.« Gerade feine Eigenart machte feinen Einflufs fo ausgedehnt und fo nachhaltig, wie es felbft der unmittelbare Einflufs der van Eyck nicht gewefen war.

Brüffeler Rathhausbilder.

Ein berühmtes Hauptwerk Rogiers, das in älteren Quellen vorzugsweife gefeiert wird, und bei deffen Gelegenheit ihn Dürer in feinem Reifetagebuch »den grofsen Meifter Rudier« nennt, ift untergegangen, wahrfcheinlich bei der Befchiefsung Brüffels im Jahre 1695: die vier grofsen Gemälde in der Goldenen Kammer (dem Gerichtsfaale) des Brüffeler Rathhaufes. Die niederländifchen Stadtgemeinden pflegten für den Geift, der in ihnen herrfchte, dadurch Zeugnifs abzulegen, dafs fie in folchen Räumen Beifpiele ftrenger und felbftlofer Gerechtigkeit bildlich darftellen liefsen, und zwar in Stoffen aus Profangefchichte und Sage, die aus den Schriftftellern des Alterthums oder aus mittelalterlichen Erzählungsbüchern gefchöpft waren. Zwei Vorgänge diefer Gattung, bei welchen jedesmal der gerechten Handlung die göttliche Belohnung entfpricht, alfo vier Bilder im Ganzen, hatte Rogier hier gemalt: Trajan macht auf das Flehen einer Wittwe beim Aufbruch in den Feldzug Halt, um den Mörder ihres Sohnes zu richten; Papft Gregor I., durch diefe That gerührt, erbittet von Gott Gnade für die Seele des frommen Heiden und erhält eine himmlifche Bürgfchaft für die Gewährung feiner Bitte, indem er an dem zerfallenen Körper des Kaifers deffen Zunge, die gerechtes Urtheil gefprochen, unverweft findet. — Graf Herkenbald hatte vom Krankenlager aus eines Frevels halber feinen eigenen Neffen zum Tode verurtheilt, wie das Gefetz es befahl. Weil man den Tod des Herrn erwartete, war fein Gebot unausgeführt geblieben. Als der Jüngling aber nach fünf Tagen wieder in das Zimmer des Alten trat, winkte der ihn heran und erftach ihn mit eigener Hand. Wie nun Herkenbald, dem Tode nahe, dem Bifchof gebeichtet hat, verweigert ihm diefer die Abfolution, weil er die Tödtung des Neffen nicht als Sünde beichten wollte; doch als der Bifchof fich zum Gehen wendet, zeigt ihm der Sterbende in feinem Munde die Hoftie, die ihm durch ein göttliches Wunder zu Theil geworden. So graufe Stoffe konnten einem Publicum nicht auffallend

sein, das Passionsscenen und christliche Martyrien gewohnt war, und Rogier war der Mann, sie ergreifend und anschaulich darzustellen. Wir besitzen von diesen Schöpfungen nur noch spätere Nachbildungen, die aber nicht einmal den Anspruch erheben können, eigentliche Copien zu sein, in den flandrischen Teppichen der Stadtbibliothek zu Bern [1]).

Kreuzabnahme, Madrid.

Als Hauptwerk Rogier's schildert Carel van Mander die Kreuzabnahme in der Frauenkirche vor der Stadt zu Löwen, die dann in königlichen Besitz nach Spanien gekommen war (Fig. 147). Unter den drei Exemplaren, die jetzt in Spanien vorhanden sind, hielten Crowe und Cavalcaselle das im Museo del Prado, Waagen das in der Antesacristei der Escurialkirche für das Original. Es ist eine Composition von zehn fast lebensgrofsen Figuren, die in dem knappen, in der Mitte überhöhten Rahmen schwer Platz finden, und zwar auf Goldgrund, der bei gröfseren Altarbildern noch immer vielfach Anwendung fand. Die harten, scharfen Bewegungen der mageren Gestalten sind hier besonders auffallend, aber die Composition wird von dem herabgelassenen Leichnam trefflich beherrscht, und in den um ihn Beschäftigten, in der Magdalena, die in heftigem Weinen sich über seine durchbohrten Füfse neigt, in der Gruppe um die ohnmächtige Maria, ergreift der Ausdruck des Schmerzes, bald milder und gefafster wie in den männlichen Charakteren voll individueller Eigenart, bald leidenschaftlicher wie in einigen der Frauen, deren Züge etwas Typisches haben [2]). Eine kleinere Replik mit Veränderungen bildet die Mitteltafel des

Löwen.

1443 datirten Altars in St. Peter zu Löwen, auf dessen Flügeln der Stifter Willem Edelheer und seine Gattin Alyt mit ihren Kindern und mit Heiligen zu sehen sind [3]).

Altärchen aus Miraflores, Berlin.

Ein durch ältere Nachrichten beglaubigtes Werk, das für die neuere Kritik den Ausgangspunkt gebildet hat, um zahlreiche andere Arbeiten des Meisters festzustellen, ist das im Berliner Museum befindliche Marienaltärchen aus der Karthause Miraflores bei Burgos, 1445 durch König Johann II. dorthin gestiftet und in alten Aufzeichnungen des Klosters als Werk des »grofsen und berühmten flandrischen Meisters Rogel« erwähnt [4]). Das Triptychon, aus drei gleichen Tafeln bestehend, enthält links die Geburt Christi, bei welcher das nachdenkliche Gesicht Josephs fast in das Komische geht, in der Mitte die Beweinung Christi, dessen Leichnam in Maria's Schofs liegt, und rechts den Auferstandenen, der seiner Mutter erscheint. Hier sind ihre Betroffenheit und und schmerzliche Freude von einem Adel in Zügen und Geberde, den Rogier

1) *Al. Pinchart*: Roger v. d. Weyden et les tapisseries de Berne. Bulletins de l'Académie royale de Belgique, II. Serie, T. XVII. Bruxelles 1864, S. 54. — *Gottfried Kinkel:* Die Brüsseler Rathhausbilder des Rogier van der Weyden und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern; Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin 1876, S. 302.

2) *E. Förster*, Denkmale, XI. — Eine Copie aus Rogiers Schule, 1488 datirt, im Berliner Museum.

3) Die Originalität dieses Triptychons wird von *Crowe* und *Cavalcaselle* bestritten: wir glauben mit Unrecht. Die Stifterinschrift auf der Rückseite der Flügel bestätigt, dafs es derselbe Edelheer'sche Altar ist, welchen *Molanus* in seiner handschriftlichen Chronik von Löwen mit der Kreuzabnahme aus der Marienkirche als Werk Rogier's nennt. Vgl. *Ch. Piot* in der Revue d'histoire et d'archéologie, Bd. III. Aber nur mit Unrecht ist eine Hausmarke des Stifters vor jener Inschrift für ein verstümmeltes Monogramm Rogier's angesehen worden. — Vgl. Le Beffroi I, S. 105.

4) *Ponz*, Viage de España, Madrid 1783, XII, S. 58.



Fig. 147. Rogier van der Weyden: Kreuzabnahme. Madrid.

nur felten erreichte, während auf dem Mittelbilde der leidenfchaftliche Jammer der Matrone in feiner ganzen rückfichtslofen Herbheit und Energie veranfchaulicht ift. Oben fchweben überall Seraphim und Cherubim, ganz blau oder roth gefärbt, auf den letzten zwei Tafeln öffnet fich der Fernblick in Landfchaften mit feinen Details, und die gothifchen, aber im Rundbogen gefchloffenen Umrahmungen enthalten in Steinfarbe Statuen von Apofteln und Evangeliften fowie Gruppen in den Hohlkehlen der Bögen, welche die Gefchichte Chrifti und Maria's erzählen. Völlig übereinftimmend in Gröfse, Eintheilung und Behandlung, nur mit dem Spitzbogen in der ebenfo decorirten Umrahmung und beffer erhalten ift das Johannesaltärchen in Berlin, deffen drei Hauptbilder die Geburt des Johannes fowie den Zacharias, der den Namen des Kindes niederfchreiben will, die Taufe Chrifti und die Enthauptung des Johannes darftellen. Auf der erften Tafel, die ganz genrehaft gehalten ift (Fig. 148), eröffnet fich eine Perfpective durch die Gemächer eines Bürgerhaufes mit der Wöchnerin im Bette und flandrifchen Frauen, die zum Befuche kommen. In der letzten ift die Hinrichtungsfcene mit dem Leichnam, aus deffen Halfe noch das Blut ftrömt, mit äufserftem Realismus nach der Wirklichkeit gemalt; pfychologifch meifterhaft ift der Ausdruck von Schmerz und Schauder in der modifch gekleideten Herodias, mag auch die Wendung ihrer Geftalt übertrieben fein. Dabei entfaltet fich gerade unmittelbar neben diefem furchtbaren Vorgange das reichfte fittenbildliche Leben. Durch den Corridor blickt man in den Speifefaal, in welchem Herodes wie ein burgundifcher Herzog bei Tafel fitzt, und rechts fieht man in den Schlofshof hinaus. Diener kommen und gehen, Cavaliere in elegantem Hofcoftüm lehnen in der Fenfternifche, fchauen hinaus, ftolzieren über den Hof[1]).

Johannes-altärchen. Berlin.

Wien.

Diefen Bildern fteht ein kleines Triptychon in der kaiferlichen Galerie zu Wien nahe, welches im Mittelbilde Chriftus am Kreuze enthält, das die tief erregte, jammernd hingefunkene und von Johannes unterftützte Maria umklammert, während ein treuherziges flämifches Stifterpaar unmittelbar daneben kniet. Auf den Flügeln ftehen Magdalena und Veronica, und eine fchöne, klare Landfchaft mit ferner Stadt und guter Durchführung aller Einzelheiten, dehnt fich hinter dem Ganzen aus. Verwandt ift auch ein Altar in der Grosvenor Gallery zu London, der in Halbfiguren den fegnenden Chriftus zwifchen Maria und Johannes dem Evangeliften, auf den Flügeln Johannes den Täufer und Magdalena enthält[2]). Beide Werke find auch in ihren landfchaftlichen Gründen für Rogier höchft charakteriftifch.

London. Grosvenor Gallery.

Jüngftes Gericht. Beaune.

Seine umfangreichfte erhaltene Schöpfung, wohl auch noch aus dem fünften Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, ift der Flügelaltar im Hofpital zu Beaune, gemalt für den burgundifchen Kanzler Philipp's des Guten, Nicolaus Rollin, der diefes Hofpital im Jahre 1443 geftiftet hatte. Bei gefchloffenen Flügeln fieht man auf den zwei oberen kleineren Tafeln, grau in grau, die Verkündigung, unten die Patrone des Spitals, Sebaftian und Antonius, als Statuen, und feitwärts von ihnen den knieenden Stifter und feine Gemahlin, Geftalten von

1) Kleinere Replik im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt.

2) *Waagen*, Treasures, II, 161. — Le Beffroi, I, S. 61. Aufsen die Wappen der Familien Bracque und Brabant.



A. Js. del. sc.

Fig. 148. Rogier van der Weyden: Geburt Johannes des Täufers. Berlin.

ftrenger, ja grofsartiger Lebenswahrheit. Bei geöffneten Flügeln erblickt man das Jüngfte Gericht. Oben in der Mitte Chriftus auf dem Regenbogen, feitwärts Engel mit Marterwerkzeugen, etwas tiefer Maria und Johannes der Täufer, beide knieend, und weiterhin fitzende Gruppen von Apofteln und Heiligen. Die untere Hälfte der Mitteltafel nimmt der Seelen wägende Erzengel Michael ein; beiderfeits in der Landfchaft auferftehende Todte; auf den zwei äufserften Tafeln die Pforte des Paradiefes, zu welcher die Seligen hinziehen, und der Höllenfchlund, in deffen Flammen die Verdammten wirbeln. Ueber den oberen Geftalten ift der Grund golden. Das Werk imponirt durch ftrenge, ftilvolle Durchführung, durch die edle Mäfsigung in der Compofition, die in ihren Grundzügen einfach und von Ueberladungen frei ift, durch die gediegene Farbenpracht, die in dem rothen, goldgeftickten Mantel und den Pfauenfederflügeln des Erzengels gipfelt. Schwungvollere Motive fehlen allerdings, aber die Zeichnung ift von gröfster Präcifion [1]).

Verfchollenes Triptychon für Ferrara.

Von einem Triptychon, das Rogier auf feiner Reife nach Italien für Leonello von Efte gemalt, berichten Facius und fchon vor ihm der Reifende Cyriacus von Ancona, der es am 8. Juli 1449 zu Ferrara gefehen [2]). Es enthielt auf den Flügeln Adam und Eva fowie den Stifter im Gebet, auf dem Mittelbilde die Beweinung Chrifti in fchöner Landfchaft. Das Werk ift verfchollen; nur vermuthungsweife haben Crowe und Cavalcafelle gemeint, dafs die ehemalige Mitteltafel mit der fchönen Beweinung in den Uffizien zu Florenz identifch fein könne. Facius hatte von Rogier Paffionsbilder auf Leinwand bei König Alphons von Neapel gefehen. Eine Grablegung in Tempera auf Leinwand in der National Gallery zu London könnte vielleicht zu diefer Serie gehört haben. Auf der Reife ift dann das kleine Madonnenbild auf Goldgrund im Städel'fchen Inftitute zu Frankfurt entftanden, ein befonders empfindungsvolles, zartes Werk. Zu den Seiten der unter einem Baldachin ftehenden Jungfrau mit dem Kinde erfcheinen Petrus und Johannes fowie Cosmas und Damianus, die Patrone der Familie Medici, und an der Umrahmung ift das Lilienwappen von Florenz angebracht, fo dafs es für das Haus Medici gefchaffen fein mag.

Florenz. Uffizien.

London. National Gallery.

Frankfurt a. M.

Irgend einen Eindruck Italiens, der Kunft wie der Landfchaft, merkt man in fpäteren Bildern Rogier's nicht. Südliche Vegetation in den Hintergründen anzubringen, wie Jan van Eyck nach der Rückkehr von Portugal, hat er nicht verfucht; künftlerifch bleibt er völlig im bisherigen Gleife. Der fpäteren Zeit gehört wahrfcheinlich der Altar der Kirche zu Middelburg in Zeeland an, von Bladolin, dem Gründer diefer Stadt, der fich vom einfachen Bürger zum Schatzmeifter Philipps des Guten aufgefchwungen hatte, geftiftet, jetzt im Mufeum zu Berlin. Auf dem Mittelbilde knieen Maria, weifs gekleidet, in mädchenhafter Demuth, und Jofeph, der eine Kerze mit der Hand fchützt, vor dem neugeborenen Kinde, und mit ihnen, in befcheidener Frömmigkeit, Bladolin, in einfaches Schwarz gekleidet. Auf den Flügeln ift in finniger Gegenüber-

Altar aus Middelburg. Berlin.

1) Das Ganze in Umriffen bei *Crowe* und *Cavalcafelle*, englifche Ausgabe. Die Mitteltafeln bei *Förfter*, Denkmale, X.

2) *Collucci*, Antichità Picene, XV p. CXLIII. — *Crowe* u. *Cavalcafelle*, deutfch S. 411. — Urkundliches über die Zahlungen, von *Campori* im Archive zu Ferrara ermittelt, ebenda S. 251.

ftellung veranfchaulicht, wie die Geburt des Herrn den Herrfchern des Weftens und des Oftens verkündigt wird: links Kaifer Auguftus, dem die Sibylle die Erfcheinung der Maria mit dem Kinde zeigt, rechts die drei Könige in Verehrung des Sternes. In diefen ruhigen Vorgängen, denen jedes Pathos fern bleibt, find Haltung und Geberde von äufserfter Schlichtheit und Befcheidenheit, um fo lebensvoller aber die Köpfe in ihrem ftillen Ernfte oder ihrer gläubigen Erhebung. Bei reizvoller Durchführung im burgundifchen Hofcoftüm des Auguftus und in den goldgemufterten Mänteln der Könige wie in den auch hier kühl und fcharf gehaltenen Fernen, befonders der malerifchen Stadtanficht im Mittelbilde, ift das Triptychon zugleich von vollkommenfter Erhaltung und fo harmonifch in der Wirkung, wie kaum ein zweites Bild des Meifters.

München. Gerade diefem Werke kommen zwei, freilich durch Reftauration befchädigte Arbeiten Rogier's in der Münchener Pinakothek nahe: der heilige Lucas, der die Madonna malt, ein Gegenftand, den die Maler für ihre Bruderfchaftscapellen auszuführen pflegten. Das Kind, vielleicht noch etwas fteif, aber der Natur meifterhaft abgelaufcht, ftarrt den Maler an, indem es Händchen und Füfschen fpitzt und von der Mutterbruft fich wegwendet. Aus dem offenen Gemache ficht man zwifchen Säulen auf eine Terraffe, von der zwei Geftalten niederfchauen, und auf einen breiten Flufs, der eine malerifche Stadt durchfchneidet. Das zweite Bild ift ein gröfseres Triptychon mit der Anbetung der Könige zwifchen der Verkündigung und der Darftellung im Tempel. Auf dem Mittelbilde ift der junge Mohrenkönig eine edle Figur; links kniet befcheiden der Stifter; die Stadtanficht in der Ferne mit Staffage und bewegtem Strafsenleben ift hier ebenfo fchön wie auf dem Bladolinsaltar. Seitwärts fteht ein hoher romanifcher Centralbau, den man, wie auf dem Mittelbilde von aufsen, fo auf dem Flügel rechts von innen ficht, mit kleinen Bettlergeftalten im Hintergrunde, einem wirkungsvollen Durchblick in das Freie und einer edlen, trotz aller gothifchen Biegung höchft anziehenden Frauengeftalt, die als Begleiterin Marias der Darftellung im Tempel beiwohnt [1]).

Madrid. Ein gröfseres Triptychon im Mufeum zu Madrid, der Altar der fieben Sacramente, ift zuerft von Waagen befchrieben worden [2]). Das Mittelbild ftellt in feiner von zwei Säulen eingefchloffenen Hauptabtheilung das Innere einer gothifchen Kirche dar, das im Hintergrunde das Sacrament der Euchariftie, das Mefsopfer am Altar, vorn aber den Opfertod Chrifti, den Gekreuzigten mit Maria und Johannes, enthält. Seitwärts, wie in verfchiedenen Stockwerken von Thurmbauten, find die fechs übrigen Sacramente, ebenfalls als Cultushandlungen, wie fie im täglichen Leben vorkommen, veranfchaulicht. Der Flügel links enthält die Vertreibung aus dem Paradiefe, derjenige rechts das Jüngfte Gericht. Wie die beiden früheren Altärchen in Berlin ift auch diefes Werk von gothifchen Umrahmungen in reicher Portalarchitektur umfchloffen, die mit fteinfarbigen kleinen Gruppen in den Hohlkehlen die Hauptbilder ergänzen und links die Schöpfungstage, in der Mitte Paffionsfcenen, rechts

1) Beide Werke lithographirt von Strixner in der Boisserée-Sammlung als Jan van Eyck; das zweite auch bei *E. Förfter*, Denkmale IV.

2) *Zahn's* Jahrbücher für Kunftwiffenfchaft I, 40.

die Werke der Barmherzigkeit darstellen. Das steinfarbige Bild auf den Aussenseiten der Flügel, Christus und die Pharisäer mit dem Zinsgroschen, ist eine handwerksmässige Schülerarbeit. Es ist vermuthet worden, dass dieser Altar mit dem Gemälde identisch sei, das »Rogier de la Pasture« im Jahre 1455 für Jean le Robert, Abt von Saint-Aubert zu Cambrai übernommen und im Jahre 1459 abgeliefert hatte [1]).

Antwerpen.

Eine neue Redaction desselben Gegenstandes zeigt das Triptychon im Museum zu Antwerpen, das nach dem Wappen von Jean Chevrot, 1437 bis 1460 Bischof von Tournay, gestiftet wurde. Die drei Abtheilungen mit breiterer und höherer Mitteltafel stellen wieder das Innere einer gothischen Kirche mit Triforien und zierlichem Lettner, hier aber mit Seitenschiffen, dar. In der Mitte sind nur der Gekreuzigte mit Johannes und den vier Frauen sowie die Messe am Altare, in den Seitenfeldern die übrigen Sacramente zu sehen. So können die einzelnen Scenen sich viel freier, in sittenbildlicher Lebendigkeit ausleben. Anziehend ist z. B. die Trauung, ein hübsches Genrebild die Taufe, ergreifend die Beichte, bei welcher der milde Zuspruch des Priesters so schön das Vertrauen eines zerknirschten Alten weckt [2]).

Rogier's Nachfolger.

Noch Jahrzehnte lang nach dem Tode Rogier's wurde in seiner Manier mit möglichstem Anschluss an seine Motive von verschiedenen Kräften fortgearbeitet. Da einer seiner Söhne, *Peter*, geboren 1437, und ein Enkel, *Goswien van der Weyden*, geboren um 1465, später in Antwerpen ansässig und noch 1535 thätig [3]), ebenfalls Maler waren, ist möglich, dass einiges von solchen Arbeiten auf die Rechnung dieser Familienmitglieder kommt, aber in keinem einzigen Falle gibt es eine Bestätigung dafür [4]).

D. Die Holländer und Dirk Bouts.

Schule von Haarlem. Albert van Ouwater.

In den nördlichen Provinzen war Haarlem der Sitz einer selbständigen Schule. Zwei dortige Meister nennt Carel van Mander, *Albert van Ouwater*,

1) Urkundliche Notiz beim Grafen *L. de Laborde* a. a. O. I, p. LIX. — Die Vermuthung, von *Kinkel* angeregt, wurde von *Waagen* aufgenommen. Aber die Gegenstände jenes Bildes für Cambrai werden urkundlich nicht genannt, es wird nur erwähnt, dass es »11 huystoires« enthalten, und das würde stimmen: acht auf dem Mittelbilde, zwei auf den Innenseiten, eine auf den Aussenseiten der Flügel; dann werden die Masse angegeben: 6½ Fuss Höhe, 5 Fuss Breite. Der Altar in Madrid ist aber bei geschlossenen Flügeln m. 1,96 breit, die Flügel sind ebenso hoch, das Mittelbild ist jetzt nur 1,73 hoch, hat indessen eine Verkleinerung erfahren. So stimmen die Masse nicht vollkommen.

2) *Förster*, Denkmale IX. — Mittelbild bei *Didron*, Ann. archéol. XXI, zu S. 241. — Von *Crowe* und *Cavalcaselle* mit Unrecht bezweifelt.

3) Er malte und stiftete im Jahre 1535 ein Triptychon in die Abteikirche zu Tongerloo, auf dem eine Inschrift über seinem Bildniss sein Alter auf 70 Jahre angab und als seinen Grossvater Rogier, den Apelles seiner Zeit, erwähnte. Das Werk selbst, das den Tod, die Himmelfahrt und die Krönung Marias, auf den Flügeln die Verkündigung und Christi Geburt, aussen die Kreuzigung und (wahrscheinlich) die Messe des heiligen Gregor enthielt, ist verschollen. Vgl. *Ed. Fétis:* Sur un triptyque du musée de Bruxelles attribué par erreur à Goswin van der Weyden, Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, 1862.

4) Früher war für Bilder dieser Art die Collectivbenennung »*Rogier van der Weyden der Jüngere*« im Gebrauche, aber dieselbe ist unbedingt zu verwerfen, da erst Goswien's Sohn, der 1528 in die Zunft zu Antwerpen aufgenommen wurde und noch 1538 daselbst vorkommt, den Namen *Rogier* führte. — Vgl. *Léon de Burbure*: Documents biographiques inédits sur les peintres Gossuin et Roger van der Weyden le jeune. Bulletins de l'Académie de Belgique, 2. serie, XIX, Bruxelles 1865, S. 354.

von dem er den »Römifchen Altar« mit Peter und Paul als Hauptfiguren, eine Stiftung der Rompilger, in der Grofsen Kirche dafelbft aufführt und deffen Trefflichkeit in Köpfen, Händen, Füfsen, Gewändern, auch Landfchaften rühmt, während heute von diefem Maler keine Arbeit nachweisbar ift; dann *Gerrit van Haarlem*, genannt *Geertgen tot S. Jans*, weil er feine Wohnung auf dem Grundftück der Johanniterritter hatte. Er foll ein Schüler des vorigen gewefen und fehr jung, etwa mit 28 Jahren, geftorben fein. Für die Johanniter hatte er den Hochaltar gemalt, ein grofses Crucifix mit beiderfeits bemalten Flügelbildern. Im Bilderfturme ging ein Theil zu Grunde, aber ein Flügel war erhalten geblieben, der, auseinandergefägt, zu van Manders Zeit beim Comthur des Ordens zu fehen war. Die ehemalige Innenfeite ftellte die Beweinung Chrifti, die Aufsenfeite »ein Mirakel oder eine Wundergefchichte« dar. Nach van Mander's Befchreibung läfst fich feftftellen, dafs uns beide Bilder in der kaiferlichen Galerie zu Wien erhalten find. Das »Mirakel« gehört der Legende des Ordenspatrons St. Johannes der Täufer an, aus der drei Momente in der Landfchaft angebracht find: feine Beftattung in Chrifti Gegenwart, die Verbrennung feiner Gebeine auf Befehl des Kaifers Julianus Apoftata, die Uebertragung feiner Reliquien nach Saint-Jean d'Acre. Die Figuren, verhältnifsmäfsig klein gegen die Landfchaft, find mager; man findet den von Mander gerühmten Ausdruck der Betrübtheit, dabei gröfste Beftimmtheit und Durchführung in den Einzelheiten, gute Behandlung der Landfchaft, aber kein fonderliches Gefchick in der Compofition und Vertheilung der Maffen wie in Haltung und Bewegung der Körper. Die Malerei ift kräftig bei bräunlichem, etwas fchwerem Ton [1]).

Gerrit van Haarlem.

Wien.

Dirk Bouts.

Von dort ftammte auch *Dierik Bouts*, in älteren Quellen *Dirk van Haarlem* genannt, fpäter in Löwen anfäffig [2]). Im Jahre 1460 wird er hier zuerft urkundlich erwähnt, lebte aber offenbar fchon geraume Zeit in Löwen, da feine Frau Katherina van der Bruggen aus einer dortigen Familie ftammte und fein ältefter Sohn fich fchon 1476 verheirathete. Im Jahre 1473 fchlofs er feine zweite Ehe mit Elifabeth van Voshem; er ftarb 1475. Zwei feiner Söhne, *Dirk* und *Albrecht*, waren ebenfalls Maler, aber es ift keine Arbeit von ihnen nachzuweifen.

Seine frühere Laufbahn kann man nicht verfolgen. Auch ein Altar mit dem Erlöfer zwifchen Petrus und Paulus, den Mander zu Leyden gefehen und

1) Unter namenlofen Gemälden, die wahrfcheinlich der holländifchen Schule angehören, find zwei grofse Diptychen in der Marienkirche zu Lübeck hervorzuheben: das eine in der Bergenfahrercapelle, datirt 1494, enthält Tod und Himmelfahrt Mariä fowie die Kreuzigung, aufsen, grau in grau, wieder Chriftus am Kreuze mit Maria, Johannes und Hieronymus. Das zweite, das Diptychon der Schonenfahrer, im füdlichen Seitenfchiff, ftellt in figurenreichen Compofitionen die Kreuzigung und die Anbetung der Könige, aufsen die Madonna und beide Johannes dar und ift 1501 datirt.

2) *Edward van Even:* Thierry Bouts, dit Stuerbout, Bruxelles 1861. — *A. Wauters:* Thierri Bouts ou de Harlem et ses fils. Bruxelles 1863. 8. — *E. v. Even*, Thierry Bouts, dit Thierry de Haarlem; dix lettres à M. A. Wauters, Louvain 1864. 8. Der falfche Familienname *Stuerbout*, den man ihm neuerdings oft gegeben, rührt daher, dafs eine Malerfamilie diefes Namens, befonders ein von der Stadt vielfach in handwerklichen Arbeiten befchäftigter *Hubert Stuerbout*, ebenfalls in Löwen vorkommt. Irrthümlich gibt *Wauters* dem Dirk Bouts das Geburtsjahr 1391, während er erheblich jünger ift, denn kein Grund liegt vor, einen Dirk van Haarlem, der 1467 zu Brüffel vor Gericht als Zeuge ausfagt und fein Alter auf 76 Jahre angibt, mit dem Maler von Löwen zu identificiren.

der bezeichnet war: »1462 gemacht von Dirk van Haarlem zu Löwen« existirt nicht mehr; die beglaubigten Werke, auf Grund derer man ihm dann noch eine kleine Zahl anderer Bilder zuschreiben darf, gehören seinen letzten Lebens-



Fig. 149. Dirk Bouts: Abraham und Melchisedek. München.

jahren an. Sein Hauptwerk ist der für die Bruderschaft des Sacraments zur Aufstellung in deren Capelle in St. Peter zu Löwen gemalte Altar, für den die Zahlungen 1466 beginnen, und der Meister im Jahre 1468 seine General-

Sacraments-altar. Löwen.

quittung ausſtellte [1]). Nur die hohe Mitteltafel, das Abendmahl, befindet ſich noch an Ort und Stelle: Im Gemache eines Bürgerhauſes ſitzen Chriſtus, der eben das Sacrament einſetzt, und die Apoſtel um einen gedeckten Tiſch; vier Männer im Zeitcoſtüme, offenbar die Vorſteher der Bruderſchaft [2]), die beſcheiden im Hintergrunde ſtehen oder zu einem Fenſterchen hereinſchauen, wohnen dem Vorgange bei. Die Flügel, jeder in zwei Tafeln getheilt, enthalten altteſtamentariſche Typen des Abendmahls, von denen zwei, Abraham und Melchiſedek (Fig. 149) und die Mannaleſe in der Wüſte, in die Münchener Pinakothek, die zwei andern, das Paſſahmahl der Juden vor dem Auszuge und der ſchlafende Elias in der Wüſte, dem ein Engel Speiſe und Trank bringt, in das Berliner Muſeum gekommen ſind.

München. *Berlin.*

Künſtleriſcher Charakter.

Man ſieht hier einen Meiſter, der zunächſt von Rogier van der Weyden beeinfluſst iſt, was ſich auch bei der Nachbarſchaft von Brüſſel und Löwen erklärt. Aber in der Farbe geht Dirk Bouts vielfach noch über dieſen hinaus und bewährt ſich durch Wärme, Tiefe und Sättigung der Töne wie durch Schmelz und Klarheit des Vortrags als einen der erſten Coloriſten der Schule. In den Landſchaften zeigt er nicht nur die zarteſte Vollendung aller Einzelheiten im Vordergrunde, ſondern auch eine gröſsere Beobachtung der Luftperſpective. Seine Charaktere, in denen meiſt ein Typus mit hoher Stirn, länglicher Geſichtsform und ſtarken Backenknochen durchgeht, ſind ausdrucksvoll, mitunter, wie auf dem Abendmahle, einförmig, ſonſt oft voll groſsartigen Lebens. Selbſt der Anflug von Melancholie, in den ihr ruhiger Ernſt oft umſchlägt, hat etwas Anziehendes. Auch ſonſt zeigt Dirk Bouts einen reineren Geſchmack, edle Gewandmotive ohne zu ſcharfe Brüche, gutgebildete und richtig bewegte Hände. Nur die Beine ſind ſchwach, und die Geſtalten ſtehen ſteif und eckig da, ohne daſs ſie ſich recht zu bewegen wiſſen. Die Demuth und die andachtsvolle Scheu feſſeln die Freiheit der Action, ſelbſt dramatiſche Vorgänge, wie Abraham und Melchiſedek, verlaufen übertrieben ſtill und ruhig, Melchiſedek, in voller Rüſtung, ſtellt ſich beim Niederknien ganz ungeſchickt an (Fig. 149). Die Compoſitionen ſind oft zerſtreut, ohne rechten Fluſs. Mitunter aber kommt der Gegenſtand ſelbſt der Eigenthümlichkeit des Künſtlers entgegen; beim Abendmahl, beim Paſſahmahl und beim ſchlafenden Elias, den der niederſchwebende Engel an der Schulter berührt, wirkt gerade das Sinnige und Stille poetiſch. So bildet Dirk Bouts, trotz eines unverkennbaren künſtleriſchen Zuſammenhanges, doch ſeinem Naturell nach einen entſchiedenen Gegenſatz zu Rogier's Richtung auf das Dramatiſche und Leidenſchaftliche.

Rathhausbilder für Löwen.

Als die Vollendung dieſes Altars bevorſtand, wurde Dirk zum Stadtmaler von Löwen ernannt und erhielt am 20. Mai 1468 zwei groſse Aufträge für das Rathhaus, erſtens zu einem Triptychon des Jüngſten Gerichtes, das für den Rathsſaal beſtimmt war, 1472 beendigt ward, jetzt aber verſchollen iſt, zweitens zu vier groſsen Bildern für die Kammer der Schildereien. Dieſe letzteren waren im Wetteifer mit Rogier's Rathhausbildern in Brüſſel beſtellt worden. Aber nur zwei, welche eine von Otto III. erzählte Sage zum Gegenſtande haben, jetzt im Muſeum zu Brüſſel, kamen zu Stande; zu ihrer

1) *Förſter*, Denkm. VIII, die zwei Flügel in München lithogr. im Boiſſerée'ſchen Galeriewerk.

2) Vier Vorſteher, Jan Audenrogge, Gerard Redemans, Eraſmus van Bauſſele und Peter Heykens, haben Dirk's Quittung beglaubigt.

Abfchätzung wurde, wie wir gefehen, *Hugo van der Goes* nach dem Tode Dirk's aus feinem Klofter berufen. Der Gegenftand war mit gelehrtem Beirath ausgefucht worden. Der Doctor der Theologie Jan van Haecht erhielt im Jahre 1471 eine Gratification, weil er »aus alten Gefchichtenbüchern«, nämlich aus der Chronik des Gottfried von Viterbo, »der Stadt den Stoff gegeben«.

Diefe Sage gibt dem in Wahrheit unvermählten Otto III. eine verbrecherifche Gattin, die einen frommen Grafen bei Hofe vergebens zum Ehebruch zu verführen fuchte. Als fie ihre Liebe verfchmäht fieht, verklagt fie den Grafen bei ihrem Gemahle, dafs er fie habe entehren wollen. Jener wird hingerichtet, aber feine Wittwe beweift durch ein Gottesurtheil, indem fie ein gluhendes Eifen in der Hand hält, vor dem Kaifer die Unfchuld des Getödteten, und nun wird die Kaiferin verbrannt. Die erfte Tafel zeigt in der Ferne wie der Graf zum Tode geführt wird und als Hauptvorgang feine Enthauptung; fein treues Weib nimmt den Kopf in Empfang; Kaifer und Kaiferin fchauen von der Pfalz herab zu. Auf der zweiten Tafel kniet die Frau, das Haupt in der einen, das glühende Eifen in der anderen Hand, vor dem Kaifer; im Hintergrunde findet die Verbrennung der Kaiferin ftatt [1]). Die Gegenftände boten hier dem Meifter ungleich gröfsere Schwierigkeiten; das Dramatifche der Vorgänge hätte entfchiedenere Handlung und eine höhere Lebendigkeit der Compofition, die ihm verfchloffen waren, verlangt, fchon der Mafsftab lebensgrofser Figuren war ihm ungünftig, da er die Steifheit noch auffälliger macht. Dennoch ift der Eindruck impofant; alles Pathos bleibt fern; ftilles, feierliches Mitleid prägt fich in den Zeugen der Hinrichtung auf dem erften Bilde, ernfte Hingebung auf dem zweiten in der Frau, fanftes, redliches Bedauern im Kaifer aus; mag das nicht Alles fein, was diefe ungewöhnlichen Vorgänge verlangen, fo geben die Empfindungen fich doch mit fo echter, tiefer Innerlichkeit, dafs fie ergreifen, und die Geftalten in ihrem flandrifchen Coftüm find trotz aller Lahmheit und Schüchternheit der Bewegung doch voll Nobleffe.

Nach diefen geficherten Werken läfst fich noch eine kleine Zahl anderer dem Meifter zuerkennen. Zunächft zwei kleinere Triptychen: das Martyrium des heiligen Erasmus, auf den Flügeln die Heiligen Hieronymus und Bernhard, in St. Peter zu Löwen und das Martyrium des heiligen Hippolyt in der Kathedrale zu Brügge. Auch fo graufame Todesftrafen gehen ganz gelaffen vor fich, diejenigen, welche fie vollftrecken laffen, fehen höchft würdig aus, und felbft im Schmerz bleibt die Milde der Heiligen unerfchütterlich. Eine von Dirk's trefflichften Arbeiten ift der Kaifer Auguftus, dem die Sibylle die Madonnenerfcheinung zeigt, im Städel'fchen Inftitute zu Frankfurt. Die Scene fpielt auf belebtem öffentlichem Platze, die Compofition ift wieder zerftreut, die Hauptfiguren fehen nicht einmal richtig auf die Erfcheinung hin, aber in Charakteren, Kraft der Farben und malerifchem Hintergrunde fteht hier der Meifter auf voller Höhe. Wahrfcheinlich ift dann auch eine Gefangennehmung Chrifti in der Münchener Pinakothek eine Arbeit des Dirk Bouts; fie ftimmt mit den Flügeln des Löwener Abendmahls dafelbft in Charakteren, Formen und Behandlung vollkommen, ift aber in der Färbung gedämpfter, weil es eben die Abficht des Künftlers war, diefe Scene im Dämmerlicht zu halten.

Lowen. St. Peter. Brugge. Kathedrale.

Frankfurt a. M.

München.

---

1) Schwacher Stich bei *Paffavant:* Kunftreife durch England und Belgien, S. 385.

Das Gegenftück, Chrifti Auferftehung, im Hintergrunde die Himmelfahrt, ift in Nürnberg. der Morizcapelle zu Nürnberg. Mit vollem Rechte haben endlich Crowe und München. Cavalcafelle Dirk in einem Altärchen der Münchener Pinakothek wiedererkannt, das bisher für *Memlinc* galt. Auf dem Mittelbilde, der Anbetung der Könige, ift wieder die Stille und Schlichtheit des Vorgangs charakteriftifch. Maria erfcheint hausmütterlich befcheiden, faft wehmüthig faltet der alte König, der vor dem Kinde kniet, die Hände, mit dem höchften Ernft nimmt Jofeph das Prachtgefäfs aus den Händen des zweiten Königs in Empfang. Die Kopftypen Dirk's find unverkennbar. Auch das Landfchaftliche ift wieder von befonderer Schönheit. Wie auf dem Mittelbilde der Vordergrund auf das feinfte durchgebildet ift, die Rofenftaude, die Puftblume vor dem alten Gemäuer, die fchwarze Schnecke die auf demfelben kriecht und ihre fchleimige Spur hinter fich läfst, fo ift auch die Fernficht vortrefflich. Noch meifterhafter find die Landfchaften auf den Flügeln. Links fteht Johannes der Täufer auf dem Wiefengrunde neben einer Quelle in einer Felfenfchlucht, von der fich der freundlichfte Blick auf ein Städtchen am Waffer eröffnet. Rechts trägt Chriftophorus den Chriftusknaben durch die wildbewegte Fluth zwifchen fchroffen Felfenufern. Die Wellen find hier noch etwas fchematifch behandelt; Studien auf ftürmifcher See hat der Künftler noch nicht gemacht; aber unübertroffen ift die warme Abendftimmung mit der untergehenden Sonne in der Ferne. Die Gefammtwirkung ift eine hoch poetifche [1]).

E. Hans Memlinc.

Memlinc. Biographifches. Der gröfste Meifter der nächften Generation, deren Thätigkeit bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts reicht, ift *Hans Memlinc* [2]). Seine Herkunft und fein Geburtsjahr find nicht ermittelt; wahrfcheinlich war er von deutfcher Abkunft, denn fein Vorname kommt urkundlich ftets in der deutfchen Form Hans, niemals in der flämifchen Jan vor. Auch ift an feinem Wohnorte Brügge von einer Familie Memlinc weiter keine Spur zu finden. Aber mehr als das läfst fich nicht erweifen. Hiftorifch nachweisbar ift er für uns feit dem Jahre 1478, in welchem er zuerft urkundlich in Brügge vorkommt. Er war damals vielleicht fchon feit längerer Zeit dort anfäffig und erfcheint als ein wohlhabender Mann und Befitzer mehrerer Häufer; im Jahre 1480 betheiligte er fich bei einer Anleihe, welche die Stadt für die Koften des Krieges zwifchen Maximilian und Frankreich bei den Bürgern machte. Er war mit einer Frau Namens Anna verheirathet, die er im Jahre 1487 verlor. Er felbft ftarb vor dem

1) Lithographirt von *Strixner* im Boifferée'fchen Galeriewerk. — Geft. bei *E. Förfter*, Denkmale, V. — Auch die Krönung der Maria in der Akademie zu Wien hat Waagen wohl richtig dem Dirk zugefchrieben. — Zwei gröfsere Rundbilder, Jofephs Verkauf durch feine Brüder und fein Verkauf an Potiphar, früher in der Abel'fchen Sammlung, befinden fich jetzt im Mufeum zu Berlin, find aber nicht ausgeftellt.

2) »Hemling« taufte ihn im vorigen Jahrhundert Descamps, der die alterthümliche aber nicht ungewöhnliche Form der Initiale M auf feinen Infchriften falfch interpretirte. Die Schreibart des Namens ift verfchieden: Memlinc, Memelinc, Memmelyneghe u. f. w.

10. December 1495, denn unter diefem Datum kommen feine drei minderjährigen Kinder im Pupillenregifter der Stadt vor [1]).

Mit Wahrfcheinlichkeit kann man ferner annehmen, dafs er ein Schüler des Rogier van der Weyden gewefen, da er dem Stil, der Malweife und den Typen deffelben fehr nahe kommt. Als folchen nennen ihn auch fchon Vafari und Guicciardini, und eine Beftätigung bietet der Umftand, dafs im Inventar der Erzherzogin Margaretha ein Altärchen mit der Pietas von Rogier vorkommt, deffen Flügel, innen mit Engeln, aufsen mit der Verkündigung, von »Meifter Hans« gemalt waren [2]). In Deutfchland hat er fich jedenfalls aufgehalten, denn die Anfichten von Köln auf dem Urfulafchrein find genau nach der Wirklichkeit gemalt. In Italien war fein Name früh berühmt, und manche Bilder von feiner Hand waren in jene oberitalienifchen Sammlungen gelangt, die der »Anonymus des Morelli« zu Anfang des 16. Jahrhunderts befuchte.

Künftlerifcher Charakter.

Dies ift um fo erklärlicher, als Memlinc unter allen flandrifchen Meiftern dem modernen Gefühl am nächften fteht und von einem Schönheitfinn geleitet wird, den weder Jan van Eyck noch Rogier kennen. Der Körperbildung fieht man an, dafs er aus der Schule Rogier's hervorgegangen; er bleibt bei deffen fchlanken Proportionen ftehen, aber verfällt, da er fich mit ruhigen Situationen begnügt, felten in die haftigen, eckigen, gewaltfamen Motive feines Meifters. Auch ftehen die einzelnen Theile des Körpers in befferem Verhältnifs zu einander, Hände und Füfse find correcter, die Formen überhaupt feiner verftanden. Auch die Gewandung ift ruhiger und reiner im Stil. Die Köpfe, die von etwas fchmalen Schulterpartien getragen werden, wiegen mitunter noch zu fehr vor, aber in die Gefichter mit ihrer grofsen Stirn, ihren gefenkten oberen Augenlidern, faft ohne Brauen, weifs der Maler eigenthümlichen Reiz zu legen. Wenn Jan van Eyck bei aller Macht individuellen Lebens doch gerade da uns gleichgiltiger läfst, wo wir den Zauber der Weiblichkeit und der Jugend erwarten, wenn feine Chriftuskinder ältlich und mürrifch, feine Madonnen faft nüchtern und anmuthlos find; wenn die meiften anderen flandrifchen Maler trotz aller Lebensfülle oft beim Bekümmerten, Asketifchen ftehen bleiben, und wenn bei Rogier Schmerz und Leidenfchaft mit ganzer Härte durchbrechen, fo erquickt Memlinc durch die holde Innigkeit und ftille Heiterkeit, die er über feine Geftalten ausgiefst. Ein Zug jener minniglichen Zartheit und Empfindungswärme, die in den Arbeiten der älteren Kölner Schule anziehen, fcheint auf ihn übergegangen zu fein. Befcheidenheit und fanfte Würde gehen bei den Männern, Huld, Sinnigkeit, Demuth, Seelenreinheit bei den Frauen durch. Selbft der Ausdruck des Schmerzes ift bei ihm durch angeborene Milde des Wefens gedämpft und tritt nur als fanfte

1) Befonders *James Weale*, verfchiedentlich im Beffroi, II, im Catalogue du musée de l'académie de Bruges und in der von der Arundel Society herausgegebenen Schrift: Hans Memlinc; a notice of his life and works. 1865.

2) Dagegen liegt kein Grund vor, wie *Schnaafe*, VIII, S. 235, gethan hat, eine Stelle in den Rechnungen über Rogier's Bild für Cambrai (*L. de Laborde* a. a. O. I. S. LIX) auf ihn zu beziehen. Der »Hayne, jone pointre«, der decorative Arbeiten am Rahmen machte, nachdem der Altar aufgeftellt worden, ift nicht ohne weiteres mit Hans zu identificiren und wird dort auch nicht als Schüler Rogier's genannt, von deffen »ouvriers« viel früher die Rede ift, fondern kann ein Einheimifcher gewefen fein.

Melancholie hervor. Nur das Gewaltsame liegt ausserhalb seiner Sphäre, das Böse und Verworfene vermag er nicht zu schildern, wohl aber gelingt es ihm oft, den Ausdruck bis zu lauterer Erhabenheit zu steigern.

Auf Rogier's Grundsätze geht auch Memlinc's Farbe zurück. Er erreicht den Meister nicht an Leuchtkraft der einzelnen Töne und in der schlagenden Wiedergabe der Stoffe, aber er ist im Vortrage durchsichtiger, modellirt die Fleischtheile feiner, setzt die einzelnen Objecte in weicheren Umrissen gegeneinander ab. Von dem plastischen Herausarbeiten der Gestalten, der Concentration des Lichtes, der fein beobachteten Lichtwirkung, wie Jan van Eyck sie besitzt, ist bei Memlinc wenig zu finden; auch gegen Dirk Bouts steht er in dieser Beziehung zurück, aber er stellt seine klaren, fröhlichen Töne mit so feinem Gefühle zusammen, dass er die Mängel der Luftperspective fast vergessen macht, dass Menschen und Umgebung doch in glücklichem Verhältniss stehen, und dass seine Bilder auch in der anmuthigen Heiterkeit ihrer Farbe einen poetischen Zauber ausüben. Ueberall leuchtet uns die herzliche Freude an der Welt entgegen, die Memlinc schildert, und die niemand schöner sehen kann, als er. Kein Maler diesseits der Alpen weiss die Demuth und Kindlichkeit des mittelalterlichen Stils so rein festzuhalten und zugleich sich doch so sehr der Freiheit vollendeter Kunst zu nähern.

Frühere Arbeiten.

Memlinc's Laufbahn historisch zu verfolgen, ist indessen schwer, weil gerade diejenigen Arbeiten, die man mit hoher Wahrscheinlichkeit in seine frühere Zeit setzen kann, doch von Zweifeln nicht unberührt sind. Da wäre zunächst das grosse Triptychon des Jüngsten Gerichtes in der Marienkirche zu Danzig zu nennen, das einst im Jahre 1473 während eines Zerwürfnisses zwischen der Hansa und den Engländern auf einem englischen Schiffe, welches Waaren der Portinari und anderer Häuser aus Brügge enthielt, von dem Danziger Capitän *Paul Benecke* gekapert worden war. Das Fragment einer Jahrzahl, das es aufweist, kann nur 1467 bedeuten [1]). Das Ganze ist wesentlich im Stil von Rogier's Jüngstem Gerichte in Beaune componirt. Die Mittelfigur der unteren Partie bildet wieder der seelenwägende Erzengel Michael, diesmal in voller Rüstung. Die Flügeltafeln enthalten die Verdammten in der Hölle und die Seligen, welche Petrus an der Paradiesespforte empfängt. Auf den Aussenseiten kniet ein Stifterpaar vor den gemalten Statuen des Erzengels Michael und der Madonna. Merkwürdig ist der Reichthum der Erfindung, dann das Geschick, mit dem die zahlreichen, allerdings mageren nackten Gestalten verkürzt und modellirt sind. Nächst dem Genter Altar nennt Waagen dieses Jüngste Gericht das wichtigste Werk der ganzen Schule. Aber die Annahme von Memlinc's Urheberschaft ist hier nur auf das künstlerische Urtheil neuerer Forscher gegründet, die in diesem Punkte nicht vollständig übereinstimmen.

Jüngstes Gericht, Danzig.

Altärchen der Jeanne de France, Greenhithe.

Weniger Anlass zu einem Zweifel liegt bei dem ganz kleinen Diptychon im Besitz von Rev. Fuller Russell zu Greenhithe in Kent vor [2]). Das eine Täfelchen enthält Christus zwischen den Schächern am Kreuze in figurenrei-

---

1) Anno domini . . . . . CCCLXVII steht auf einem Grabstein. — Gestochen bei *Förster*, Denkmale IX. *Hotho*, *Waagen*, *Crowe* und *Cavalcaselle* haben sich, wohl mit Recht, für Memlinc's Urheberschaft ausgesprochen; *Schnaase* steht an, sich für diesen zu entscheiden.

2) *Crowe* und *Cavalcaselle* sprechen es Memlinc ab; deutsch S. 335.

cher Compofition, das andere eine knieende blonde Prinzeffin in offener Landfchaft an ihrem Betpult, weiter zurück, als Patron, Johannes den Täufer, in der Höhe die Madonna, den heiligen Geift und Gott Vater. Ein Engel neben der Prinzeffin hält die verbundenen Wappen von Frankreich und Bourbon, und die Dame ift demnach die 1426 geborene Johanna, jüngfte Tochter Karls VII. von Frankreich und Gemahlin Herzog Johanns II. von Bourbon; fie fcheint in den Dreifsigen, fo dafs alfo diefes Werk um 1460 fallen mag. Bei zartefter Vollendung im kleinften Mafsftabe fteht es den authenthifchen Arbeiten Memlinc's in Brügge nahe.

Chiswick.

Das gilt auch von dem kleinen Flügelaltärchen zu Chiswick (Herzog von Devonfhire): die Madonna unter einem Baldachin in einer Halle, die den Fernblick in eine Landfchaft gewährt, zwifchen muficirenden Engeln, den Heiligen Katharina und Barbara und den verehrenden Stiftern, Sir John Donne mit feiner Gattin und einem Töchterchen [1]).

Johannes-Spital. Brügge.

Am klarften und in ganz geficherten Arbeiten tritt uns aber der Meifter im Johannes-Spital zu Brügge entgegen. Die kleine Sammlung dafelbft enthält eine Anzahl von Meifterwerken, die gröfstentheils für diefe Anftalt felbft gemalt wurden. Zwei Flügelaltäre, ein grofser und ein kleiner, find am Rahmen mit dem Namen des Meifters und der Jahrzahl 1479 bezeichnet [2]). Das gröfsere Triptychon ift der Johannesaltar. Auf den Aufsenfeiten der Flügel, die in der Farbe befcheiden gehalten find, knieen die Stifter, zwei Brüder und zwei Schweftern des Hofpitals, Jacob de Keuninck und Anton Seghers, Agnes Cazembrood und Clara van Hultem. Ihre Namenspatrone ftehen hinter ihnen. Die Mitteltafel des geöffneten Schreins (Fig. 150) ift ein Madonnenbild: Maria, das Kind im Schofse, wendet ein Blatt des Buches um, das ein knieender Engel ihr vorhält, andrerfeits fpielt ein zweiter Engel in reichem Mefsgewande die Orgel, und das Kind fteckt der heiligen Katharina, die vorn auf dem Teppiche kniet, den Ring an die Hand. Ihr entfpricht rechts die fitzende, ganz in ihr Gebetbuch verfunkene Barbara; hinter den Jungfrauen ftehen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelift. Mögen die Männer vielleicht zu fanft, zurückhaltend und melancholifch erfcheinen, fo find die zarten Jungfrauen in ihrer modifchen Tracht und eleganten Tournüre durch ihre Sinnigkeit, Holdfeligkeit und Befcheidenheit, zugleich durch die Vornehmheit ihres Benehmens, defto anziehender. Die Flügel find der Legende der beiden Johannes gewidmet; links ift die Enthauptung des Täufers der Hauptgegenftand, rechts find die apokalyptifchen Vifionen des Apoftels verfinnlicht. Der landfchaftliche Grund, der auf dem Mittelbilde nur zwifchen den Säulen zum Vorfchein kommt, fetzt fich hier fort. Eine Fülle anderer Scenen aus beiden Legenden ift in der Ferne, felbft auf der Mitteltafel, zu fehen, ja auch die Säulencapitelle find für folche benutzt [3]).

Johannes-altar.

Altärchen des J. Floreins.

Das kleine Triptychon, geftiftet von Bruder Jan Floreins, enthält in der Mitte die Anbetung der Könige; der Stifter kniet befcheiden aufserhalb des

1) *Weale* vermuthet, das Bild fei etwa 1471 gemalt, da fich in diefem Jahre Eduard IV. und viele vornehme Engländer mit ihm in Brügge aufhielten.

2) Die Infchrift ift allerdings fpäter übermalt worden, und fo wurde mehrfach an der Richtigkeit der Jahrzahl gezweifelt.

3) *E. Förfter*, Denkm. VIII.

verfallenen Gemäuers und lieſt in ſeinem Brevier, ein Knabe ſteht hinter ihm. Auf dem linken Flügel erblicken wir Chriſti Geburt mit ſchüchternem Verſuch, ein Nachtſtück zu geben; Joſeph hält eine Kerze, die er mit der Hand ſchützt, die blaugekleidete Maria, mädchenhaft hold, verehrt gemeinſam mit zwei Engeln das auf einem Zipfel ihres Mantels liegende Kind. Der rechte Flügel enthält die Dar-



Fig. 150. Hans Memlinc: Johannesaltar, Mittelbild. Brügge.

ſtellung im Tempel, bei welcher Joſeph, etwas rückwärts ſtehend, in ſeinen Seckel greiſt. Auf den Auſsenſeiten der Flügel umſchlieſsen Rundbogenarcaden mit ſpätgothiſcher Umrahmung und den gemalten Statuetten des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradieſe die zwei ſitzenden Figuren Johannes des Täufers und der heiligen Veronica mit zart hingehauchtem Chriſtusantlitz auf ihrem Tuche.

beide in freundlicher Landschaft mit Hügeln und klarem Wasser, in welchem links in der Ferne, ganz klein, die Taufe Christi zu sehen ist [1]).



Fig. 151. Hans Memlinc: Bildniss des Martin van Newenhoven als Donator. Brügge, Johannishospital.

Von 1487 ist das Diptychon datirt, das in Halbfiguren die Madonna und den Stifter Martin von Newenhoven, einen jungen Patrizier, darstellt.

Dyptichon des M. von Newenhoven.

1) Farbendruck der Arundel Society. — Eine Wiederholung, wohl von Memlinc selbst, nur in wenigen Einzelheiten verändert, ist das sogenannte Reisealtärchen Karls V. in der Galerie zu Madrid.

Teppich, Pelzbesatz am Kleide, Schmuck und Blumen, der Hohlspiegel, rechts das Glasbild mit St. Martin und darunter der Blick in das Freie sind wieder trefflich behandelt. Als einen Meister im Bildniss zeigt Memlinc sich in dem schlichten, von Andacht durchdrungenen Kopfe des Donators (Fig. 151).

Ursula-Schrein. Die Krone unter Memlinc's Schöpfungen ist endlich der Schrein der heiligen Ursula, ein Reliquienkasten in Gestalt eines gothischen Kirchleins mit zwei Giebelseiten und einem Satteldach, an Wänden und Dach mit Malereien von Memlinc geschmückt, die hier also Goldschmiedsarbeit und Email ersetzen, aber auch alles, was diese hätten leisten können, überstrahlen. Am 24. October 1489 wurden die Reliquien durch den Bischof von Tournay hier deponirt, was also den Termin der Vollendung ungefähr feststellt. Die beiden Giebelseiten enthalten die heilige Ursula mit ihren zehn Gefährtinnen, die sie unter ihrem Mantel sammelt, und die stehende Madonna, vor der zwei Klosterfrauen als Stifterinnen knieen. Sechs halbkreisförmig schliessende Bilder an den Langseiten erzählen die Legende: Ursulas Ankunft in Köln auf ihrer Pilgerfahrt, ihre Landung in Basel, ihre Begrüssung durch Papst Cyriacus in Rom, die Wiedereinschiffung in Basel, bei welcher der Bischof Pantalus und der Papst sich zu den Jungfrauen gesellt haben, die Ankunft vor Köln, wo der Tod aus den Händen der heidnischen Krieger sie erwartet. Die sechs Medaillons auf dem Dache, nochmals die Heilige mit den Ihrigen, ihre Krönung und Halbfiguren musicirender Engel, sind wohl nur Schülerarbeit.

Mit der stillen Würde der repräsentirenden Darstellung wetteifert hier die Anmuth der erzählenden Bilder, so gleich des ersten, auf welchem liebliche Mädchen die Heilige, die stets modisch in ein enganschliessendes blaues Kleid und einen Purpurmantel mit Hermelin gekleidet ist und sich als echte Prinzessin benimmt, am Gestade zu Köln begrüssen, während Knechte bereits ihre Koffer an das Land schleppen. Ist hier und auf den letzten zwei Feldern die Ansicht von Köln genau nach der Wirklichkeit gemalt, so sind dagegen Basel und Rom nur Phantasiebilder. Die Scene in Rom ist vielleicht die köstlichste von allen (Fig. 152). Auch da, wo Ursula vor dem Statthalter Christi kniet, ist sie vornehm bei aller Demuth; an den lieblichen Mädchen hinter ihr, den trefflichen Priesterköpfen kann man sich nicht satt sehen. Von der offenen Kirchenhalle blickt man eine tiefe Strassenperspective bis zum Stadtthor mit allerlei Pilgern und mit Neugierigen in den Hausthüren entlang. Zarter Fleischton, farbenreiche, goldgestickte Gewänder, eine Fülle zart abgestufter Töne glitzern ineinander und vereinigen sich zu voller Harmonie. Als nun Memlinc auf den letzten beiden Feldern den Schmerz und die Schrecken des Todes zu schildern hatte, war er freilich in den Bewegungen nicht ungebunden genug; häufig verbarg er die Köpfe der Mörder, um nicht Grausamkeit und Verworfenheit schildern zu müssen, die ausserhalb seiner Sphäre liegen, aber echte tragische Erhebung spricht aus Geberde und Antlitz der Heiligen, die, ergeben in Gottes Willen, den Pfeil erwartet, und Theilnahme ergreift selbst die Gegner, so den Ritter ihr zunächst, in dessen Stahlrüstung die ganze Umgebung sich spiegelt. Etwas Steifes und Eckiges ist selbst im bewegten Handlungsbilde selten zu bemerken, und spielen manche Vorgänge sich vielleicht zu still und gemessen ab, so erscheint das doch meist wie eine bewusste Mässigung. Selbst die Leidenschaft wird durch Sitte gebändigt.



Fig. 152. Hans Memlinc: Die heil. Urfula in Rom. Vom Urfula-Schrein, Brügge.

Unter fonftigen Werken des Meifters ift die kleine Tafel mit den fieben Schmerzen der Maria in der Galerie zu Turin hervorzuheben [1]). Ganz übereinftimmend ift die Tafel mit den fieben Freuden Mariae in der Münchener Pinakothek componirt, die aber viel gröfser als die vorige, alfo kein Seitenftück zu ihr ift. Das Münchener Bild wurde von dem Schöffen und Gerber Peter Buyltink im Jahre 1480 feiner Zunft zur Aufftellung in ihrer Capelle in der Frauenkirche zu Brügge übergeben [2]). Jedesmal bildet eine von hohem Augenpunkt aufgefafste Landfchaft mit der thurmreichen Stadt Jerufalem in der Mitte den Schauplatz für eine Fülle einzelner Vorgänge. Dort fpielt fich die ganze Paffion vom Einzuge in Jerufalem bis zu den Erfcheinungen des Auferftandenen ab. Hier entfaltet fich die Gefchichte Marias von der Verkündigung bis zu ihrer Krönung; die Hauptfcene vorn ift die Anbetung der Könige, deren Hin- und Rückreife aufserdem ausführlich gefchildert ift. Eine Fülle anziehender Epifoden ift überall eingeftreut. Weiter hinten fragen zwei Reiter in voller Rüftung, die zu den Scharen vom Kindermord gehören, die Schnitter auf dem Felde nach dem Wege. Vorn, bei der Anbetung der Könige, fällt der Reitknecht, der die Pferde tränkt, in die Augen, und dabei find die Thiere in ihrer Verkürzung vortrefflich gezeichnet. An geeigneter Stelle, bei Chrifti Geburt und der Ausgiefsung des Geiftes, haben verehrende Mitglieder der Stifterfamilie befcheiden ihren Platz gefunden. Die Compofition ift jedesmal ebenfo reich wie poetifch; im Münchener Bilde kommen die Vorgänge felbft dem Naturell des Künftlers und diefer behaglichen Breite der Schilderung mehr entgegen, aber da es weniger gut erhalten ift, wird es durch das zart behandelte, in den Farben leuchtende Bild zu Turin übertroffen.

Schmerzen und Freuden Marias. Turin. München.

Von 1484 ift der grofse Altar aus S. Jacob in der Akademie zu Brügge datirt, der in der Mitte den heiligen Chriftophorus zwifchen Marcus und Aegidius, auf den Flügeln den Bürgermeifter Willem Moreel und feine Frau Barbara nebft ihren Schutzheiligen und ihren Kindern enthält [3]). Die Bruftbilder deffelben Ehepaares befitzt das Mufeum zu Brüffel, aufserdem noch ein anderes treffliches männliches Bildnifs. Das Porträt von Moreel's zweiter Tochter Marie, 1480 datirt, durch eine fpätere Infchrift als »Sibylla Sambetha« bezeichnet, befindet fich im Johannishofpital zu Brügge.

Chriftoph-altar. Brügge.

Portraits. Brüffel. Brügge.

Ein Gemälde gröfseren Umfangs ift die Madonna in der Sammlung des Grafen Duchâtel zu Paris. Sie thront in einer rundbogigen Kirchenhalle, die beiderfeits den Blick in die Landfchaft frei läfst; Jacobus der ältere und Dominicus empfehlen ihr die knieende Stifterfamilie, die aus acht Männern und Knaben, dreizehn Frauen und Mädchen befteht. Memlinc's letzte datirte Arbeit, zugleich ein vollendetes Meifterwerk, ift endlich der grofse Altar mit doppelten Flügeln in der Greveradencapelle des Doms zu Lübeck mit der Jahrzahl 1491 am Rahmen. Die Verkündigung, als fteinfarbene Statuen in

Paris. Graf Duchâtel.

Lübeck, Dom.

1) Vielleicht identifch mit einem Gemälde deffelben Gegenftandes, das fich einft in der Zunftcapelle der Librariers zu Brügge befand und wahrfcheinlich das Mittelftück eines von Willem Vreland dorthin geftifteten und in den Jahren 1477 bis 1478 bei Meifter Hans beftellten Altars war. *Crowe* u. *Cavalcaselle*, deutfch, S. 293.

2) Beffroi II, 264.

3) Vgl. Beffroi II, S. 185.

Nifchen, nimmt die Aufsenfeiten der vorderften Flügel ein; öffnen fich diefe, fo ftehen vier lebensgrofse Kirchenpatrone, Blafius, Johannes der Täufer, Hieronymus und Aegidius, voll milder Würde in einer Halle mit Kirchenfenftern, durch welche das Licht wirkungsvoll einfällt. Das Innerfte ftellt in der Mitte Chriftus zwifchen den Schächern am Kreuze, links die Kreuztragung, an deren Rande als Nebenfigur der Stifter kniet, rechts die Grablegung und Auferftehung dar, während noch andere Momente aus der Paffions- und Auferftehungsgefchichte in der Landfchaft Platz gefunden haben. Auf dem Mittelbilde finden wir treffliche Einzelzüge. Die nackten Körper am Kreuze, die aufblickenden Köpfe in ihren Verkürzungen verrathen felbftändiges Studium. Die Soldaten, welche um die Kleider loofen, find eine höchft lebendige Epifode. Aber die emporweifende Geberde des Hauptmannes ift lahm, auch in der Gruppe des Johannes und der Frauen ift manches hart und unzufammenhängend. Edler und empfindungsvoller find die beiden Frauen bei der Grablegung, und hoch poetifch wirkt auf derfelben Tafel die untergehende Sonne am See, an dem ganz klein die Erfcheinung des Herrn vor feinen Jüngern zu fehen ift [1]).

Kleinere Madonnenbilder.

Unter manchen kleineren Bildern, die unverkennbar von Memlinc's Hand find, kehren mehrere einander ziemlich ähnliche Darftellungen der thronenden Madonna wieder, meift mit einem muficirenden Engel, einem farbenprächtigen Teppich, einer reichen architektonifchen Umrahmung und einem anmuthigen Fernblick aus der Halle, die den Schauplatz bildet, in die Landfchaft. Ein folches Bildchen, zu dem noch Flügel, die beiden Johannes, auf den Aufsenfeiten Adam und Eva, gehören, befindet fich in der kaiferlichen Galerie in Wien, ein anderes in den Uffizien zu Florenz, ein drittes im Gothifchen Haufe zu Wörlitz [2]), ein viertes, auf welchem der Stifter vom heiligen Georg empfohlen wird, in der Nationalgalerie zu London.

Wien. Florenz. Wörlitz. London.

Haben wir im Vorhergehenden nicht alle von Memlinc erhaltenen Arbeiten aufzählen können, fo ift es vollends nicht möglich, bei der grofsen Zahl von Bildern unbekannten Urfprungs, die einer ihm verwandten Stilrichtung angehören, zu verweilen. Aber da Wandmalereien diefer Epoche überaus felten find, feien wenigftens die vor einigen Jahren bei einer Reftauration in Notre-Dame zu Dijon zum Vorfchein gekommenen Wandbilder erwähnt. Das nördliche Seitenfchiff enthält unter den Fenftern Geftalten einzelner Heiliger nebft einem knieenden Stifterpaar, die alle fehr gelitten haben. Etwas beffer erhalten ift aber die grofse Compofition der Kreuzigung an der Oftwand des nördlichen Querhausarmes. Chriftus am Kreuze, der plaftifch eingefügt war, fehlt. Wir fehen die gekreuzigten Schächer mit Engel und Teufel, links die klagenden Frauen mit Johannes, rechts die Krieger, von denen faft nur die Fahnen, eine mit dem Doppeladler, noch übrig find, in der Landfchaft mit fchöner Stadtanficht auferftehende Todte. Bei guter Formenkenntnifs, fchlichten, edlen Charakteren und mafsvollem Ausdruck tiefen Gefühls kommt dies Werk Memlinc nahe, an deffen Typen befonders die Frauengruppe erinnert.

Wandbilder, Dijon.

1) Farbendrucke der Arundel Society.

2) Dies wie das Bild in Wien Hugo v. d. Goes getauft.

F. Gerard David. — Schlufs.

Aus der Schar der unbekannten Nachfolger Memlinc's tritt uns durch das Verdienft der neuern Forfchung eine greifbare Künftlergeftalt entgegen: *Gerard David*[1], Sohn eines Jan David aus Oudewater in Holland, feit 1484 Mitglied der Malergilde in Brügge, in der er fpäter Aemter bekleidete, geftorben dafelbft am 13. Auguft 1523.

Gerard David. Biographifches.

Zu verfchiedenen Malen erhielt er zwifchen 1487 und 1499 Zahlungen für Malereien in der Schöffenkammer des Rathhaufes. Zu diefen gehörte zunächft ein nicht mehr erhaltenes Jüngftes Gericht, und gehörten ferner zwei laut Infchrift 1498 vollendete Tafeln, die fich jetzt in der Akademie befinden und wieder ein Beifpiel ftrenger Gerechtigkeit darftellen: die graufame Beftrafung des ungerechten Richters Sisamnes durch Kambyfes. Auf dem erften Bilde wird Sisamnes auf Befehl des Königs vom Richterftuhl herabgeriffen, während die Beftechung im Hintergrunde zu fehen ift; auf dem zweiten läfst Kambyfes die Strafe der Schindung an ihm vollftrecken; im Hintergrunde fieht man feinen Sohn als neuen Richter auf dem Stuhle, der mit der Haut des Vaters überfpannt ift. Bei halb lebensgrofsen Figuren fpielen die Vorgänge fich in einer Gemeffenheit ab, die an Memlinc erinnert, dennoch ift auf dem erften Bilde, auf dem eine Fülle lebendiger Charakterköpfe anzieht, auch der Schrecken des Richters, das rohe Zufahren der Schergen veranfchaulicht. Auf dem zweiten ift der fcheufsliche Vorgang mit äufserftem Naturalismus dargeftellt. Selbft von den Zufchauern find nur wenige tiefer ergriffen, die meiften fchauen mit Ruhe drein. Der ausgeftreckte nackte Leib des Opfers, fein Bein, von dem fchon die Haut abgezogen ift, verrathen ein ernftes Studium des Körpers.

Gerechtigkeitsbilder. Brügge.

Gegenftände ruhigen und repräfentirenden Charakters von der Hand des Meifters wirken allerdings viel befriedigender, wie das grofse, fymmetrifch angeordnete Madonnenbild im Mufeum zu Rouen (Fig. 153), das nach einem alten Inventar des Carmeliterinnenklofters in Brügge mit einem Altar identifch ift, den Meifter Gerard im Jahre 1509 felbft dorthin gefchenkt hatte. Die heilige Jungfrau, auf deren Schofs das bekleidete Kind mit einer Traube fitzt, ift von muficirenden Engeln und weiblichen Heiligen umgeben, hinter denen links ein Stifterantlitz, in diefem Falle alfo der Maler felbft, zu fehen ift[2]. Zu würdevoller Haltung der grofsen Figuren und guter Durchbildung aller Theile, namentlich der Hände, kommen warmes Colorit, leuchtend in den Gewändern, blaffer im Fleifche, und breiter, meifterhafter Vortrag. In den Köpfen geht Gerard David von Memlinc's Typen mit hoher Stirn, länglichem Oval und niedergefchlagenen Augenlidern aus und weifs den Ausdruck des Sinnigen oder Feierlichen aus ihnen fprechen zu laffen. Hier füllen die Figuren den ganzen Rahmen; in anderen Bildern find oft auch die landfchaftlichen Hintergründe von befonderem Reiz.

Rouen.

Ein Triptychon in Saint-Basile in Brügge, das auf Mittelbild und Flügeln

Brügge. Saint-Basile.

1) *James Weale* im Catalogue du musée de l'académie des Bruges, im Beffroi I S. 223, II S. 288, III S. 334 und in der Gazette des beaux-arts, XX S. 542, XXI S. 489.

2) *E. Förfter*, Denkmale, XII.

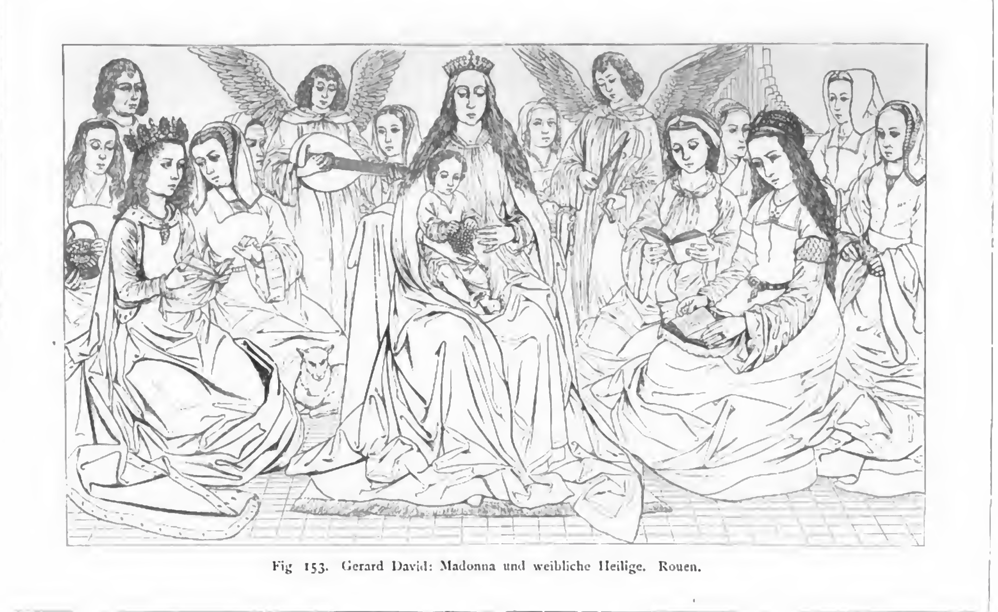


Fig 153. Gerard David: Madonna und weibliche Heilige. Rouen.

die Beweinung Chriſti mit zahlreichen Nebenfiguren darſtellt, wird in einer urkundlichen Notiz aus dem 17. Jahrhundert als Gerard's Werk erwähnt [1]).

Genua. Darmſtadt. Brügge. Akademie. Berlin. München. Wien. Artaria. London.

Noch eine Reihe anderer Werke läſst ſich demſelben Meiſter zuſchreiben: ein Triptychon im Municipalpalaſt zu Genua: die thronende Madonna, welche dem Kinde eine Traube reicht, zwiſchen Hieronymus und Benedictus [2]); ein Madonnenbild in der Galerie zu Darmſtadt, auf welchem das Kind im Schoſs der Mutter in deren Gebetbuch blättert, und die muſicirenden und ſingenden Engel ſeitwärts vom Throne denen des Genter Altars nachgebildet ſind; ein Triptychon in der Akademie zu Brügge mit der Taufe Chriſti in ſchöner Landſchaft und der Familie des Stifters Jan des Trompes; eine Kreuzigung im Muſeum zu Berlin; eine Anbetung der Könige in heiterer Landſchaft, einſt dem Jan van Eyck zugeſchrieben, in der Münchener Pinakothek; ein kleines Triptychon bei Herrn Artaria in Wien: auſsen und innen auf den Flügeln Heilige, unter denen der Hieronymus ganz mit der Geſtalt in Genua übereinſtimmt, auf der Mitteltafel der ſchwebende Erzengel Michael, welcher den Satan beſiegt. Im lebhaften Gegenſatze zu der milden Schönheit des ſiegreichen Engels ſtehen die fratzenhaften, drolligen Teufel, von denen einige beim Niederſtürzen mit ſeinem langen Mantel ihr Spiel treiben. In der wilden Felſenlandſchaft und in der Luft ſetzt der Kampf der guten und der böſen Engel ſich fort, und ganz in der Höhe erſcheint Gott Vater [3]). Von den Flügeln eines Altars, den der Kanonicus Bernardino de Salviatis, Sohn eines in Flandern lebenden Florentiner Kaufmannes, in die St. Donatian-Kathedrale zu Brügge geſtiftet, iſt der eine erhalten und in der National-Galerie zu London. Der Stifter kniet in einer Landſchaft unter dem Schutze von drei Heiligen, Bernardinus, Donatianus, Martin. Das Colorit iſt von beſonderer Kraft und Schönheit, die Ausführung alles Beiwerks, auch der Stickereien an Mitren und biſchöflichen Gewändern, von höchſter Vollendung.

Rückblick.

Wir haben nun die Schule der van Eyck bis zum Schluſſe des 15. Jahrhunderts verfolgt und bei Gerard David dieſe Grenze ſogar etwas überſchritten. Der Stil und die Malweiſe der *van Eyck* bleiben durch Generationen herrſchend; mannigfache Künſtler-Individualitäten treten unter den Nachfolgern auf. *Rogier* erweitert die Grenzen der Schule nach der Seite des Dramatiſchen und des Ausdrucks der Leidenſchaften hin, *Dirk Bouts* vertieft die Charaktere und bildet den Reiz des Landſchaftlichen weiter aus; *Memlinc* übertrifft alle Anderen durch die Zartheit des Machwerks, das Schönheitsgefühl, die Holdſeligkeit und Milde der Empfindung. Aber der letzte Schritt zum freien und vollendeten Stil, den auch *Gerard David* nicht erringt, zur vollen Sicherheit in Haltung und Bewegung, zur Reinheit der Motive in der Gewandung und Linienführung, zur unmittelbaren Lebendigkeit der Action, welche die Feſſeln mittelalterlicher Schüchternheit ſprengt, bleibt allen dieſen Meiſtern verſagt. Hiervon ſind ſie eben ſo weit entfernt, wie es einſt die Begründer der Schule waren.

---

1) Zahlung für eine Reſtauration am 30. Juli 1675: »geschildert van den vermaerden meester Geeraert van Brugghe«. Beffroi I S. 233.

2) *Förſter:* Denkmale XI.

3) *E. Förſter:* Denkmale XII.

Kololfale Production.

Die Production der flandrifchen Malerei war eine koloffale. Uns ift nur noch ein Theil diefer Herrlichkeit erhalten, namentlich weil der Bilderfturm des Jahres 1566 in den meiften niederländifchen Kirchen furchtbar gehauft und oft gerade Hauptwerke vernichtet hat. Hatte die Gunft des kunftliebenden Herzogs Jan van Eyck gefördert, fo lief im Ganzen doch die Kunftförderung durch die Bürgerfchaft der des Hofes den Rang ab. Die einzelnen Bürger ftifteten ihre Altäre in die Kirchen, die ftädtifchen Corporationen riefen gröfsere Schöpfungen hervor. Nicht nur die Gotteshäufer, auch die Rathhäufer waren Sitze der Malerei, und hier wurden, wie wir gefehen haben, aufser Darftellungen des Jüngften Gerichtes auch Gerechtigkeitsbilder mit Gegenftänden profanen Charakters dargeftellt. Aufserdem fand die Porträtmalerei im Haufe eine Stelle. Aber gleichzeitig arbeitete die flandrifche Malerei auch für den Export. Namentlich beftellten fremde Kaufherren, die in den niederländifchen Städten fich dauernd oder vorübergehend aufhielten, Altarbilder, die fie nach ihrer Heimath fandten. Der Export fand nach Italien, nach Spanien in gröfserem Umfange ftatt, aber auch nach deutfchen Städten, wovon Lübeck ein glänzendes Beifpiel gewährt. Da hier die Reformation in der lutherifchen Form eingeführt wurde, und da es zu keinen Ausfchreitungen der Bilderftürmerei kam, zeigen mehrere dortige Kirchen, befonders die Marienkirche, wie es einft wohl in den Kirchen der flandrifchen Städte felbft ausgefehen haben mag[1]. Diefer künftlerifche Schmuck ift aber niederländifche Arbeit, und Memlinc's Paffionsaltar ift nicht das einzige Beifpiel davon, dafs die Handelsftadt ihren Kunftbedarf aus Flandern bezog.

Hof und Bürgerfchaft.

Export.

Aber diefes Land fpendete nicht blofs feine künftlerifchen Erzeugniffe, es wurde auch Quelle künftlerifcher Bildung für die Maler des Auslandes, wie uns das in der Folge die franzöfifche und die deutfche Malerei zeigen werden.

1) Lübeck befitzt auch das befte erhaltene Beifpiel gröfseren Mafsftabes der Malerei in Leimfarbe auf Leinwand, deren Erzeugniffe, fo vielfach auch die Technik betrieben wurde, fonft meift untergegangen find. Es ift die Meffe des heil. Gregor in der Bergenfahrercapelle der Marienkirche, ein Bild mit höchft individuellen Köpfen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.



ZWEITER ABSCHNITT.

Textile Kunst und Miniaturmalerei in Flandern. Französische Malerei.

A. Stickerei und Weberei.

Die archivalifchen Publicationen, namentlich die Veröffentlichungen aus den Haushaltsrechnungen der Fürften, nennen uns aufser den bekannten Malern noch eine Menge anderer, verrathen aber zugleich, dafs ihre Thätigkeit zum gröfsten Theile eine handwerksmäfsige war. Maler find die Oberauffeher der herzoglichen Schlöffer zu Hesdin und feiner Gärten, find die Erfinder der Atrappen, Vexirmafchinen und derben Späfse, die da auf den harmlofen Befucher warteten, ihn erfchreckten, durchnäfsten, mit Mehl beftreuten oder federten. Maler haben für Feftaufzüge, für Schaufpiele und Vorftellungen bei feierlichen Gelegenheiten zu forgen und Alles, was an Decorationen und Apparaten dazu nöthig ift, herzuftellen. Nicht blofs Bilder, fondern auch Möbel und Caroffen, Banner und Wimpel haben fie zu malen. Dafs oft genug tüchtige Künftler dazu ihre Hand liehen, zeigen die Fahnen aus der burgundifchen Beute im Befitze der Stadt Solothurn.

Handwerksarbeiten der Maler.

Fahnen, Solothurn.

Dauerhafter und prächtiger waren die Arbeiten der textilen Kunft, der Stickerei und Weberei, die freilich nicht von den Malern felbft hergeftellt, wohl aber nach ihren Zeichnungen gearbeitet wurden und oft nicht nur ein Triumph der Technik waren, fondern auch malerifche Erfindungen von Bedeutung wiedergaben. Das Schönfte, was vielleicht an Stickerei überhaupt auf uns gekommen ift, find die fogenannten burgundifchen Mefsgewänder in der Ambrafer Sammlung zu Wien, die offenbar der Zeit Herzog Philipps des Guten angehören und aus drei Vefpermänteln oder Chorkappen, einer Cafula, zwei Dalmatiken und zwei Altarverkleidungen beftehen. Auf grober Leinwand find zunächft die Fleifchpartien in Plattftich mit Seide ausgeführt, und zwar fo vollkommen, dafs Schattirung und Modellirung, die feinften Uebergänge und der lebendigfte geiftige Ausdruck ebenfo zur Geltung kommen, wie im Gemälde. Alles Uebrige, Gewänder, Hintergründe, architektonifche Umrahmungen, hat zunächft einen Grund paralleler Goldfäden unter fich, über denen die farbige Seidenftickerei in den Schatten ganz dicht liegt, in den

Stickerei.

Burgundifche Mefsgewänder, Wien.

Technik.

Lichtern aber weiter wird, fo dafs der Goldgrund magifch hindurchfchimmert. Die flandrifche Schule, die die prächtigften Stoffe in der Malerei fo wunderbar wiedergibt, weifs hier mit diefen Stoffen felbft zu operiren und glänzende Wirkungen zu erreichen. Die drei Vefpermäntel enthalten auf ihrem gröfseren halbrunden Schilde je eine Hauptdarftellung: den thronenden Chriftus, die fitzende, fürbittende Madonna auf einem Säulenthron und Johannes den Täufer. Concentrifch reihen fich Engel und Heilige verfchiedener Art, Apoftel und Propheten, Bifchöfe und Könige, Einfiedler und Mönche, Frauen und Jungfrauen an, alle in Gehäufen, das heifst kleinen Capellen, und in unregelmäfsig fechseckigen Umrahmungen, die fich über das ganze Gewand als Mufter ausbreiten (Fig. 154). Die Dalmatiken enthalten gleichfalls Engel fowie männliche und weibliche Heilige, auf der Cafula haben auch zwei gröfsere Darftellungen, Taufe und Verklärung Chrifti, Platz gefunden. Von den Altarteppichen enthält der eine die Dreifaltigkeit, der andere die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Chriftuskinde als Hauptdarftellung.

Gegenftände.



Fig. 154. Einzelfigur aus den fog. burgundifchen Gewändern in Wien.

Stil.

Der Stil nähert fich meiftens dem der *van Eyck*. Der Faltenwurf ift wie bei Jan van Eyck oft höchft fcharfbrüchig. Colorirte Zeichnungen, wahrfcheinlich in gleichem Mafsftabe, find als Vorlagen vorauszufetzen, und diefe rührten ficher von bedeutenden Künftlern her. Man hat in diefem Mefsornat denjenigen des Ordens vom Goldenen Vliefse fehen wollen, aber es ift zu beachten, dafs auf keinem Stücke Abzeichen oder Devifen diefes Ordens zu finden find [1]).

Weberei.

Die Stickerei aber war bereits von der Figurenweberei überholt worden, die in verfchiedenen flandrifchen Städten ausgeübt wurde. Nach einer

1) Die burgundifchen Gewänder der k. k. Schatzkammer. 12 Photogr. mit Text. Wien, Oefterreich. Mufeum, 1864. — Vgl, *E. Freiherr von Sacken*: Der burgundifche Mefsornat des goldenen Vliefs-Ordens in der k. k. Schatzkammer in Wien, Mittheilungen der k. k. Centralcommiffion, III, 1858, S. 113, mit Abbildungen. — *E. Förfter*, Denkmale IV.

von dieſen, Arras, nannten die Italiener ſolche Arbeiten Arazzi. Doch im 15. Jahrhundert wurde Brüſſel der Hauptſitz dieſer Induſtrie, deren Beſtrebungen die dortige Malerſchule entgegenkam [1]). Nach einem Carton in gleicher Gröſse, der für die einzelnen Arbeiter in Stücke geſchnitten ward, ſtellten die Weber das Bild von der Rückſeite aus in Wolle, Seide und Goldfäden her. Auch für dieſe Arbeiten wurden Vorbilder der beſten Meiſter benutzt oder neu angefertigt, aber die Ausführung, ſo prächtig ihre farbige Wirkung war, konnte doch in Zeichnung und Ausdruck nicht alle Feinheiten des Originals erreichen. Zu den berühmteſten Folgen ſolcher Teppiche, die uns erhalten ſind, gehören diejenigen aus der burgundiſchen Beute in der Stadtbibliothek zu Bern, einige nur mit Wappen, andere mit jenen Geſchichten von Trajan und von Erkenbald, welche *Rogier van der Weyden* für das Brüſſeler Rathhaus gemalt hatte, ferner eine Folge von Scenen aus der Geſchichte des Cäſar. Eine andere gleichfalls dem 15. Jahrhundert angehörige Folge iſt die »Tapisserie de Nancy« im dortigen Muſeum, die angeblich auch aus der Beute Karls des Kühnen ſtammte. Ihr Gegenſtand iſt eine von Nicole de la Chesnaye verfaſste Moralité, »La Nef de la Santé«. Dargeſtellt iſt ein heiteres Mahl, dem die allegoriſchen Geſtalten »Gute Geſellſchaft«, »Leckerei«, »Zeitvertreib«, »Auf Euer Wohl«, u. ſ. w. beiwohnen. Darauf fallen allerlei Krankheiten mit ſcharfen Waffen über die Feſtgenoſſen her, Frau Erfahrung aber ſorgt für Beiſtand, holt ſich bei Autoritäten Rath und läſst die Verſucher »Souper« und »Banquet« feſtnehmen und auf die Anklagebank ſetzen [2]). Von den zahlreichen Teppichfolgen im Schloſſe zu Madrid gehört eine ausführliche Geſchichte der heiligen Jungfrau, irrig auf den Namen van Eyck getauft, noch dem Ende des 15. Jahrhunderts an, aber der Meiſter, der ſie entwarf, ſteht nicht mehr ganz auf der Höhe der Schule, die Compoſitionen ſind überfüllt, die Bewegungen ſchwächlich, die Geſichter länglich und ſpitz mit kleinen Augen und einem trübſinnig-träumeriſchen Ausdruck.

Teppiche. Bern.

Nancy.

Madrid.

B. Miniaturmalerei.

Die Leiſtungen der flandriſchen Miniaturmalerei im 15. Jahrhundert gehören zu dem Schönſten, was in dieſem Kunſtzweige jemals entſtanden iſt. Dennoch nimmt derſelbe jetzt nicht mehr eine ſolche Stellung im geſammten Kunſtleben ein, wie während des Mittelalters; die Miniaturmalerei iſt vielmehr nur ein Abglanz von dem, was in der Staffeleimalerei geleiſtet wird. Nach Gegenſtänden und Auffaſſung bietet ſie manches Ergänzende zu dem, was wir aus den Tafelbildern kennen, aber ſie iſt kein Feld auf dem die Meiſter erſten Ranges ſelbſtändig zu ſchaffen pflegen, ſondern fällt weſentlich einer fabrikmäſsigen Production anheim, die allerdings trefflich geſchult und hochausgebildet iſt.

Stellung der Miniaturmalerei.

Die Bücherliebhaberei, welche während des 14. Jahrhunderts am franzöſiſchen Königshofe geherrſcht hatte, wurde durch diejenige des burgundiſchen

Bücherliebhaberei.

1) *Alph. Wauters:* Les tapisseries Bruxelloises etc. Bruxelles 1878, 8.

2) *Achille Jubinal:* Les anciennes Tapisseries historiées ou collection des monuments les plus remarquables de ce genre qui nous soient restés du moyen-âge. etc. etc. Paris 1838, 2 vol. fol. Hier die Teppiche aus Nancy ſowie die Berner, die neuerdings auch photographiſch publicirt ſind.

Hofes noch überboten. Die Bibliothek Philipps des Guten war bald die erfte in der Welt; fortwährend wurde für die Herftellung neuer, mit dem äufserften Luxus ausgeftatteter Handfchriften geforgt. Noch ift viel von feinen Bücherfchätzen in der Bibliothèque de Bourgogne zu Brüffel vereinigt, aber auch andere Bibliotheken, namentlich die Hofbibliothek in Wien, enthalten Bücher, die in feinem Auftrage entftanden waren. Auch fein Sohn Karl der Kühne liefs Bilderhandfchriften herftellen, ebenfo deffen Gemahlin Margaretha von York, ferner Philipps natürlicher Sohn der Baftard Anton von Burgund, dann Karl von Croy, Graf von Chimay, deffen Namenszug auf manchem koftbaren Codex jener Zeit vorkommt, und andere vornehme Herren des Hofes. Aufserdem war die flandrifche Miniaturmalerei auch in fremden Ländern gefucht.

Illuminatoren.

Als man in neuerer Zeit an diefen Bilderhandfchriften kunfthiftorifches Intereffe zu nehmen anfing, beging man bei ihrer Würdigung den Fehler, in folchen Arbeiten die Hand bekannter grofser Meifter wiederfinden zu wollen; auch Waagen hat fich von diefer Neigung beherrfchen laffen. Aber in keinem einzigen Falle erwiefen fich folche Annahmen als berechtigt und begründet. Wir haben keine Miniaturen von der Hand der *van Eyck*, des *Rogier van der Weyden* oder *Memlinc*, fchwerlich hat einer von ihnen jemals in diefer Technik gearbeitet. Malen und Illuminiren find gefonderte Gewerbe, obwohl die Grenze nicht immer ganz fcharf gezogen ift und mitunter Ausnahmen vorkommen. So malte *Simon Marmion* zu Valenciennes, geftorben 1489, ein Meifter, deffen Werke leider für uns verfchollen find, nach dem Wortlaute feiner Grabfchrift »Bücher, Schildereien, Capellen und Altäre«. Miniator fcheint er in erfter Reihe gewefen zu fein, als der »Fürft der Illuminirkunft« wird er in der »Couronne Margueritique« erwähnt, nachdem Jan van Eyck als der König der Maler gefeiert worden, und dabei geht aus urkundlichen Nachrichten hervor, dafs Marmion ebenfo gut, wie ein Brevier für den Herzog, auch Bilder für Stadthäufer und Kirchen und decorative Arbeiten für Feftlichkeiten ausführte [1]).

Meiftens bildeten die »Verlichters« (Illuminatoren) mit den übrigen Handwerkern, die mit der »Librarie« zu thun hatten, den Schreibern und Buchbindern, eine gemeinfame Körperfchaft, wie in Brügge z. B. eine folche am 27. Juni 1457 gegründet wurde [2]). In zahlreichen für den Herzog und andere Perfönlichkeiten des Hofes hergeftellten Büchern finden wir *David Aubert*, in anderen *Jean Mielot* als Schreiber genannt, was vielfach durch Rechnungen beftätigt wird. Aber wenn auch gelegentlich einer von ihnen für das Anfertigen von Bildern (histoires) in diefen Büchern bezahlt wird, fo fcheinen fie doch keine eigentlichen Illuminatoren gewefen zu fein, und auch das Schreiben werden fie kaum ganz mit eigener Hand beforgt haben, da fie mehr zu thun hatten, namentlich auch als Ueberfetzer aus fremden Sprachen thätig waren. In ihnen haben wir die Gefchäftsleute, die Unternehmer, aus deren Werkftätten die koftbar ausgeftatteten Bücher hervorgingen. Als eigentliche Illuminatoren

1) Comte *L. de Laborde*, a. a. O. II, p. XXVII und verfchiedentlich, z. B. I p. 496. *Pinchart* zu *Crowe* u. *Cavalcafelle* p. CCXXXIX.

2) Beffroi N, S. 251.

kommen in den Rechnungen des Hofes *Jean Rieu* oder *Drieu*, *Jean de Preſtinien*, *Jan Trachel*, *Johann von Brügge*, *Paul Fruit*, *Loyſet Lyeder*, *Wilhelm Wyelant*, der den zweiten Band der in Brüſſel bewahrten Chronik des Hennegau ausgemalt hat, vor. Die Namen, die wir kennen, nützen uns aber kunſtgeſchichtlich nicht viel; nur ſelten können wir ſie mit erhaltenen Codices in Beziehung ſetzen, und bei den eigentlichen Meiſterwerken der Schule ſind die Urheber nicht ermittelt.

Technik und Behandlung.

Hatte früher die Miniaturmalerei der franzöſiſch-flandriſchen Schule dem Aufſchwunge der Tafelmalerei vorgearbeitet, ſo iſt jetzt letztere die beſtimmende Kunſt. Die Oeltechnik iſt freilich für die Illuminirkunſt nicht verwendbar, dieſe bleibt bei der Malerei in Deckfarben auf Pergament, die ſie bei ſtarkem Impaſto mit groſser Feinheit und Leichtigkeit, ja bei dem kleinen Maſsſtabe ſogar in einer gewiſſen Breite handhabt. Bei aller Sättigung, Klarheit und feinen Modellirung iſt doch die Kraft der Farbe und deren Verſchmelzung nicht in dem Maſse erreichbar wie in der Oelmalerei. Die landſchaftliche Darſtellungsweiſe, welche überall die Hintergründe ausbildet, wird auch in dieſem Kunſtzweige herrſchend; auch die Illuminatoren machen Fortſchritte in der Linienperſpective, obwohl ſie bei ihrer mehr handwerklichen Richtung ſelten ein ſo feſtes Wiſſen haben wie die Maler; doch der Luftperſpective wurden ſie nur in geringerem Grade Herr. Ausführlichkeit der Schilderung, individuelles Leben, reizvolle Behandlung des Beiwerks, ſorgſame Durchbildung des Coſtümes und der Geräthe ſind auch in Bilderhandſchriften Regel.

Gegenſtände und Auffaſſung.

Wenn die Auffaſſung religiöſer Gegenſtände dieſelbe iſt wie in den Staffeleibildern, und wir die gleichen Motive wie in dieſen wiederfinden, ſo hat die Miniaturmalerei dafür ein viel weiteres Feld. Nicht nur in den Dedicationsbildern, welche die Ueberreichung des Buches an den fürſtlichen Beſteller veranſchaulichen und oft mit beſonderer Zierlichkeit ausgeführt ſind, ſondern auch in den zahlreichen Illuſtrationen der Chroniken, Romane, Erzählungsbücher entfaltet ſich die ausführlichſte Schilderung des gegenwärtigen Lebens. Da kommen Kampf, Belagerung, Flucht, Reiſe, Hofleben, Feſt und Schmaus, ernſte Berathung, Strafe, Hinrichtung, Zweikampf, Leichenfeier, Hochzeit, alle irgend denkbaren Ereigniſſe und Abenteuer vor, und überall ſind dieſelben durch Coſtüm und Umgebung in die eigene Zeit des Künſtlers verſetzt. War ſchon in der Tafelmalerei das traditionelle Idealcoſtüm nur den heiligſten Perſonen geblieben, ſo iſt hier um ſo mehr Gelegenheit, den ganzen Luxus und die Modelaunen der Zeit auszubreiten, die Jaquette und die engen Beinkleider der Cavaliere, die ceremonielle, lange Houppelande mit ihren Doppelärmeln, die abenteuerlichen Kopfbedeckungen, die Schnabelſchuhe, die Schleppkleider, die engen Leibchen der Damen und ihre hohen Hennins, jene Hauben in Zuckerhutform, um welche der Schleier künſtlich gelegt iſt. So erſcheinen nicht nur die Leute in Romanen, die etwa zu Karls des Groſsen Zeit ſpielen, ſondern auch die Helden von Troja und die alten Römer. Das römiſche Forum iſt von ſpätgothiſchen Gebäuden eingeſchloſſen; eine Uhr mit Gewichten hängt an der Wand des Gemachs, in dem Hannibal tafelt; Caeſar und Kleopatra treten einander in eleganter burgundiſcher Hoftracht gegenüber. Paris, der ſein Urtheil über die drei nackten Göttinnen abgeben ſoll, ſteht in voller ritterlicher Rüſtung da, während Mercur, mit Barett und langer Houppelande,

wie ein Rathsherr neben ihm ſteht. Phaedra fährt in ſechsſpänniger Kutſche auf die Jagd. Die Danaiden ſitzen im Nachthemd auf den Polſtern ihrer groſsen Himmelbetten, in denen ihre ermordeten Gatten liegen. Penelope als ſtattliche Modedame und Telemach als reichgekleideten kleinen Junker, einen Jagdfalken auf der Hand, finden wir am behaglichen Kaminfeuer [1]).

Randverzierungen.

In der Randornamentik erhält ſich zunächſt ein älterer Stil, der noch von der niederländiſch-franzöſiſchen Schule des 14. Jahrhunderts abhängt: ſchwungvolles, farbiges Blattwerk, theils akanthusartig, theils realiſtiſch, mit ſauberen Blümchen, ſcherzhaften Einfällen, allerlei Thieren, Emblemen, Deviſen, aufgeſetzten Goldknöpfchen und gelegentlicher Anwendung von Gold an den Blättern bei farbloſem Grunde. Allmählich kommt aber ein anderer Stil der Ornamentik auf, welcher aus dem Realismus des damaligen Kunſtgefühls hervorgeht: einzelne, ganz naturaliſtiſch aufgefaſste Pflanzen, Blumen, Früchte, beſonders Erdbeeren, gelegentlich Inſekten und andere Thiere, gleichfalls von höchſt realiſtiſcher Wirkung, hingeſtreut auf farbigen Grund oder auf einen matten, nur mit dem Pinſel aufgetragenen Goldgrund. So ſind namentlich die Ränder der prächtigen Breviere ſeit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verziert.

Brevier des Herzogs von Bedford, Paris.

Ein beſonderes Gewicht legte Waagen auf das berühmte *Brevier* des Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich (1422—1435) und ſeit 1423 Schwagers von Philipp dem Guten, zu Paris [2]). Der ſtarke Octavband, mit mehr als 2500 Illuſtrationen, die Initialen nicht gerechnet, iſt geradezu ein Compendium des religiöſen Bilderreichthums der Zeit; die Compoſitionen erinnern mitunter noch an den älteren Stil, zeigen auch oft noch goldenen oder teppichartig gemuſterten Grund, ſind aber in anderen Fällen ſchon ganz von dem van Eyck'ſchen Stil durchdrungen und zeichnen ſich durch Reiz und Zierlichkeit des Machwerks aus. Eine ſelbſtändige künſtleriſche Individualität tritt uns aber in dieſen Miniaturen nicht entgegen. Faſt alles, was das Buch enthält, wird zum Beiſpiel durch die groſse Kreuzigung, die im 15. Jahrhundert in ein Pontificale aus dem 14 in der Bibliothèque de Bourgogne hineingemalt iſt, übertroffen [3]).

Pontificale, Bruſſel.

Chronik von Jeruſalem, Wien.

Dagegen iſt die vollſte Bewunderung bei dem Auszuge der Chronik von Jeruſalem am Platze, einem Foliobande mit nur 17 Blatt in der Hofbibliothek zu Wien [4]). Die gröſseren und kleineren Bilder, Einſchiffung der Kreuzfahrer, Kämpfe, Eroberungen von Städten, Krönungen der Könige, zeigen wahrhaft eine Meiſterhand. Alle Compoſitionen ſind ſelbſtändige Kunſtwerke, die Handlungen entwickeln ſich anſchaulich, die Charaktere ſind individuell, die Interieurs und architektoniſchen Anſichten trefflich durchgebildet; die Landſchaft iſt poetiſch aufgefaſst, ſogar die Luftperſpective iſt in höherem

1) Dieſe Beiſpiele aus der franzöſiſchen Ueberſetzung des Sueton, Lucan u. ſ. w., 1454, Paris, Bib. des Arsenals, Histoire 102, aus der Epistre d'Othea u. ſ. w. von Christine de Piſan im Haag, königl. Bibliothek, aus den Epistres d'Ovide, Paris, Bib. nat., français 874.

2) Bib. nat. Lat. 17294. — Ueber das Miſſale deſſelben Herzogs im British Museum ſ. *Waagen*, Treasures, I, S. 127.

3) Nr. 9215. — Abbildung im 3. Bande des Katalogs der Bibliothèque de Bourgogne.

4) Nr. 2533. — Les croniques de Jherusalem abregies. Nach der Deviſe «aultre naray» für Philipp den Guten angefertigt.

Grade vorhanden, als es ſonſt der Fall zu ſein pflegt. Die Pferde ſind ebenſo gut gerathen wie die Menſchen; für Coſtüme iſt das Buch eine wahre Fundgrube. Das ritterliche Leben der Zeit ſehen wie vergegenwärtigt. Die ſpätgothiſche



Fig. 155. König Balduin; aus der Chronik von Jeruſalem. Wien.

Architektur, die mitunter, wie bei dem Bilde König Balduins I. (Fig. 155) zum Hintergrunde dient, iſt elegant, correct und meiſterhaft behandelt. Die Befeſtigung von Jaffa durch König Richard Löwenherz mit der anſchaulichen

Thätigkeit der Bauleute ist ein köstliches Genrebild. Nicht minder bedeutend ist aber die ceremoniell und ruhig dargestellte Krönung Gottfrieds von Bouillon mit den trefflich angeordneten Seitengruppen weltlicher und geistlicher Herren. Dabei ist die Behandlung überall breit, von vollendeter Freiheit. Dem unbekannten Meister, der vorzugsweise den Einfluss Jan's van Eyck erfahren zu haben scheint, würden wir zutrauen, dass er auch der Tafelmalerei gewachsen wäre. Er ist einer der wenigen Illuminatoren, die keine Handwerker waren.

Geschichte des Gerard von Roussillon, Wien.

Nur wenig steht diesem Werke der reich illustrirte Roman »Geschichte des Herrn Gerard von Roussillon« in derselben Bibliothek nach [1]), 1447 für Philipp dem Guten beendigt. Das Dedicationsbild, das hier vorangeht, wird nur durch dasjenige übertroffen, das den 1446 begonnenen ersten Band der Chroniques du Hainaut in der Bibliothèque de Bourgogne eröffnet [2]). Philipp der Gute, schwarz gekleidet, steht in vornehmer Stellung in seinem Gemache, ein Windspiel liegt ihm zu Füssen, sein Sohn, der zwölfjährige Graf von Charolais, in roth gemustertem Kleide und mit dem goldenen Fliess, steht ihm zunächst. Knieend überreicht der Autor das Buch. Unter dem Gefolge, das sich beiderseits gruppirt, finden wir Charaktere voll feinsten Lebens. Aber keine der anderen Miniaturen dieses Bandes kommt dem Eingangsbilde gleich, und von den beiden folgenden Bänden ist jeder weit geringer, als der vorhergehende. In den dreibändigen, 1458 von *David Aubert* für den Herzog beendigten »Conquestes de Charlemagne« [3]) ist auf dem Dedicationsbilde die Ueberreichung des Buches nur eine Episode, das Ganze giebt ein anschauliches Bild damaligen Strassenlebens mit Handelsleuten an ihren Tischen und unter dem Thorbogen, lustwandelnden und conversirenden Cavalieren und dem Reitknecht, der die Pferde hält.

Chronik des Hennegau, Brüssel.

Conquestes des Charlemagne, Brüssel.

Grisaillen.

Die Behandlung grau in grau, meist nur mit leichter Colorirung der Fleischtheile und etwas aufgesetztem Golde da und dort, war, wie in der vorigen Periode, auch in dieser sehr beliebt. Wie in dem zuletzt erwähnten Werke, tritt diese Technik auch in dem bilderreichen Leben der heiligen Katharina zu Paris [4]) auf, das 1457 von *Jean Mielot* für den Herzog beendigt wurde; dann in der 1462 von *David Aubert* für denselben geschriebenen »Composition de la sainte écriture« zu Brüssel [5]); ferner in der grossen vierbändigen Handschrift von Froissart's Chroniken, die von *David Aubert* in den Jahren 1468 bis 1469 für den Bastard Anton von Burgund hergestellt ward, in der städtischen Bibliothek zu Breslau [6]). Nur im dritten Bande sind hier die Bilder ganz farbig. Andere Werke von künstlerischem Werthe, die wir kurz nennen wollen, sind die Legende des heiligen Hubertus in der Bibliothek des Haag, 1463 von *David Aubert* geschrieben; die Geschichte der heiligen Helena, Mutter St. Martin's von Tours, 1448 von *Jean Wauquelin* hergestellt, in der

Leben der heil. Katharina, Paris.

Brüssel.

Froissart, Breslau.

Haag.

1) Nr. 2549 »Histoire de monseigneur Gerard de Roussillon translate de latin en françois.«

2) Nr. 9242—9244.

3) Brüssel, Bib. de Bourgogne 9066—9068.

4) Bib. nat. 6449. Hier wie in den Conquestes der Charlemagne auch der Name des Buchbinders: »Stuuaert lieuin me lya ainsi a Gand« (oder: »a Gand ou a bruges«).

5) Bibl. de Bourgogne No. 9017. Stich des Dedicationsbildes im Katalog.

6) *Alwin Schultz:* Beschreibung der Breslauer Bilderhandschrift des Froissart. Breslau 1863

Bibliothèque de Bourgogne[1]; die »Cérémonie des batailles« in der Nationalbibliothek zu Paris[2]. Durch ein einziges reizend ausgeführtes Bild, das Glücksrad zwischen der Fortuna als Weltdame und der klösterlich gekleideten Tugend, zeichnet sich das Buch »Lestrif de fortune et vertu«, aus der Bibliothek des Charles de Croy, in der Bibliothèque de Bourgogne aus[3]. Für eben diesen Herrn stellte der Schreiber *Jaquemart Pilavaine* aus Mons die »Vita Christi« zu Brüssel[4] mit mehr fabrikmäfsigen, auch in der Farbe minder kräftigen Bildern her.

Brüssel. Paris. Brüssel.

Für die Zeit Karls des Kühnen sind die zwei Bände »La Toison d'or« von Bischof Wilhelm von Tournai, 1468 für Karl geschrieben[5], dann namentlich einige Handschriften aus der Bibliothek Margaretha's von York von Interesse, so »La fleur des histoires« zu Brüssel[6] mit dem grofsen Bilde Constantin's, dem das Reich huldigt, am Beginn des Textes. Hier sind die etwas härteren, schärferen Züge der Schule von Brüssel unverkennbar. Noch geistvoller sind die paar Bilder in der Uebersetzung von Gerson's Buch von der beschaulichen Seele[7]. Der Mensch, der im Texte mit seiner Seele ein Zwiegespräch führt, sitzt am Beginne desselben als ein wohlgebildeter Jüngling nachdenklich da, und erscheint weiter rechts noch einmal, wie er seiner Seele, einer fast nackten Gestalt, den Bettelnapf in die Hand drückt. Ein zarter, anziehender Ausdruck verbindet sich hier mit zierlicher Behandlung bei steinfarbenen Gewändern und farbiger Ausführung alles Uebrigen. Die angehängte kleine Schrift, »Anweisung gut zu sterben«, wird durch eine Darstellung des rücklings niedergestürzten Menschen, dem der Tod seinen Pfeil auf die Brust setzt, eröffnet und ist durch den ergreifenden, angsterfüllten Ausdruck bemerkenswerth.

Zeit Karls des Kühnen. Brüssel.

Pracht, Luxus und Zierlichkeit sind aber stets in den eigentlichen Andachtsbüchern, besonders den Brevieren fürstlicher Persönlichkeiten am gröfsten. Im Haag befindet sich ein sehr hübsches Gebetbuch Philipps des Guten mit Grisaillen. Die kaiserliche Fideicommifsbibliothek in Wien ist an Brevieren aus der ersten wie aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts reich. Als vorzüglich hebt der Graf de Laborde[8] ein Gebetbuch Karls des Kühnen, noch als Grafen von Charolais, in der Bibliothek zu Kopenhagen hervor, in welchem nur Ein Bild, der Stifter mit seiner Gemahlin vor dem Schweifstuche, mit dem Namen des Meisters *Jacques Undelot* nebst der Jahrzahl 1465, enthalten ist. Auf denselben Fürsten geht wahrscheinlich auch das schöne Ge-

Breviere. Haag. Wien. Kais. Fideicommifsbibliothek. Kopenhagen.

1) Nr. 9967. — Vgl. Messager des sciences historiques, Gand 1846, S. 169, mit Abbildungen. Ein Stich im 1. Bande des Katalogs.

2) Français 2692.

3) Nr. 9510.

4) Bibl. de Bourgogne 9331. Von demselber Schreiber noch Anderes, z. B. Chroniques Martiniènes, Nr. 9069. — Vgl. *L. Paulet:* J. Pilavaine, Bruxelles et Amiens 1858.

5) Bib. de Bourgogne 9027, 9028.

6) Bibl. de Bourgogne 9233.

7) Bibl. de Bourgogne 9305, 9306. Le livre de lame contemplative par maistre Jehan Jarson u. f. w.; ung petit livret par lequel ung chascun peut apprendre la forme et maniere de bien mourir. Aus der Bibliothek derselben Herzogin.

8) a. a. O. I p. LXXXVI.

Turin. betbuch in der Univerfitätsbibliothek zu Turin [1]) zurück, das für einen Herzog von Burgund in einer Zeit franzöfifcher Angriffskriege, alfo wahrfcheinlich für Karl den Kühnen bald nach feiner Thronbefteigung, als Ludwig XI. ihn bedrängte, entftanden ift. Oefter ift der fürftliche Stifter, noch ziemlich jung, dargeftellt, zweimal zu Pferde mit feinem Gefolge, wie Gott Vater oder Chriftus ihm tröftend erfcheint. Ein andermal betet er zu dem Gekreuzigten, und im Sockel ift ein Turnier dargeftellt, bei welcher der Befiegte den gallifchen Hahn, der Sieger den burgundifchen Löwen als Wappenthier führt, und der Text ein Gebet um Hilfe gegen die Feindfeligkeit des Königs von Frankreich ift. Auf die gefälligen Monatsbilder des Kalenders folgen die ausdrucksvollen Paffionsfcenen. Lichteffecte find gewagt, mit welchen die Staffeleimalerei fich noch felten abgibt; die Gefangennehmung ift ein trefflich behandeltes Nachtftück mit Fackelfchein. Zum Pfingftfeft ift eine Proceffion in einer Kirche dargeftellt. Interieurs und Landfchaften find meifterhaft behandelt.

Wien. Hof-bibliothek. Der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört ferner auch ein Gebetbuch der Hofbibliothek in Wien an, das für eine unbekannte Frau fürftlichen Standes angefertigt wurde [2]). Auf dem erften gröfseren Bilde nach dem Kalender erfcheint fie mit zahlreichem Gefolge in Verehrung vor der Madonna. Die Typen erinnern mitunter an die Richtung *Memlinc's*, wie die thronende Madonna mit muficirenden Engeln (Bl. 35 verso); ein andermal, bei der Halbfigur Marias, die dem Kinde die Bruft reicht (Bl. 24) ift ein Motiv des *Rogier van der Weyden* aus deffen Lucasbilde reproducirt. Die Paffionsfcenen find höchft ausdrucksvoll, fo die Kreuzanheftung (Bl. 43 verso) und Chriftus zwifchen den Schächern am Kreuze mit Volksgruppen voll individuellen Lebens (Bl. 99 verso. — Fig. 156). Die Randverzierungen zeigen, wie hier, ftilifirtes Blattwerk und Engel, oder fie werden noch realiftifcher, ftellen z. B. (wie auf 43 v.) unten eine Brüftung mit einem Kiffen, einem Rofenkranz aus Perlen, einem Gebetbuch, einem offenen Schmuckkäftchen und einem Riechfläfchchen dar. Aufser reizend gemalten Blumen, Trauben, bunten Vögeln kommen oft allerlei Drôleries an den Rändern vor, Kentauren, Skiopoden, Sirenen, behaarte wilde Weiber, Bettler und Krüppel, Gaukler, die ihre Künfte treiben, eine Sau, die am Spinnrocken fitzt, ein Affe, der die Orgel fpielt, der Fuchs in der Kutte oder als Hühnerdieb, von einem alten Weibe verfolgt.

Seit Ende des 15. Jahrhunderts. Immer gröfser wird die Pracht zu Ende des 15. Jahrhunderts und zu Anfang des 16. Nun entftehen jene Gebetbücher, unter denen das Breviarium Grimani in der Marcusbibliothek zu Venedig das berühmtefte ift, mit den reichen Kalenderbildern, den Heiligen und biblifchen Darftellungen, die das ganze Kirchenjahr illuftriren, den realiftifchen Randverzierungen in ihrer Farbenfreudigkeit. Aber obwohl befonders fchön, reich und wohlerhalten, ift das genannte Gebetbuch doch nur eines unter vielen, welche die gleiche Kunftftufe, eine verwandte Behandlung, die nämliche Auffaffung der Gegenftände zeigen. Zwei Bücher diefer Art bewahrt das Baierifche Nationalmufeum in

2) K. IV, 29. — Katalog CXIX.

3) Nr. 1857. — Vgl. Le Beffroi IV, S. 111. Die Nachweife, die dafelbft über die Herkunft des Buches gegeben werden, find nicht überzeugend.

München[1]), mehrere von ganz beſonderer Schönheit die Hofbibliothek in Wien, eins die Nationalbibliothek zu Neapel[2]), ein etwas ſpäteres, durch neuen Ankauf erworbenes die Bibliothèque de Bourgogne in Brüſſel.

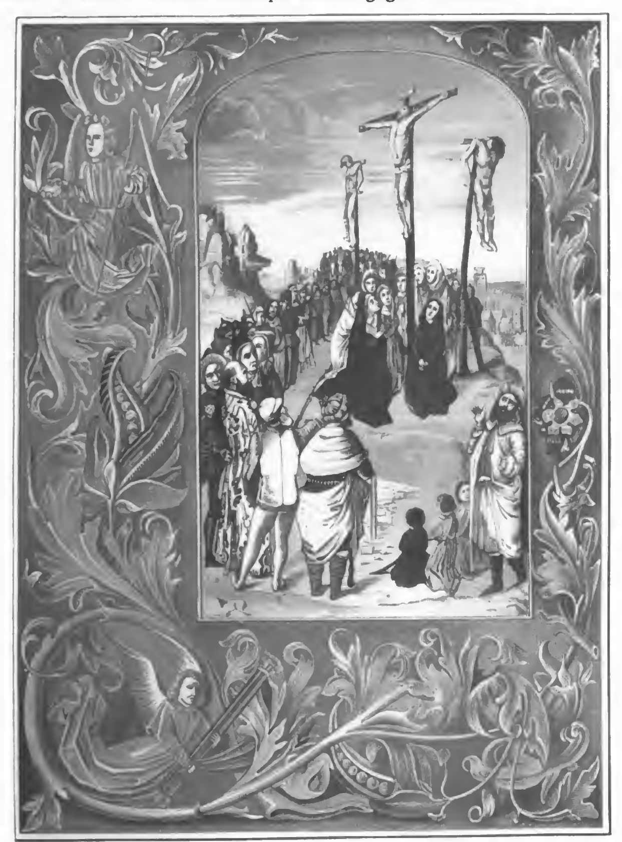


Fig. 156. Chriſtus zwiſchen den Schächern am Kreuze; aus dem Gebetbuch Nr. 1857. Wien, Hofbibliothek.

1) Eigentlich der Bibliothek gehörig. Cod. lat. 23240, cod. c. pict. 142. — Cod. lat. 23241 cod. c. pict. 145.

2) Bekannt unter dem Namen »La Flore«. *Fornari:* Notizie della bib. naz. di Napoli 1874, S. 69.

Brevier Grimani, Venedig.

Bei dem Cardinal Grimani, aus deffen Nachlafs das Werk fpäter an die Republik Venedig kam, fah der Anonymus des Morelli das berühmte Brevier im Jahre 1521. Er berichtet, dafs es der Cardinal von einem Kunfthändler Antonio Siciliano für 500 Ducaten erworben, und vertheilt die Miniaturen des Bandes unter drei Meifter: *Hans Memlinc*, *Gerard von Brügge* und *Lievin von Antwerpen*. Von Memlinc rührt nun in dem Buche kein Strich her; mit diefem in Italien wohlbekannten Namen hatte der Kunfthändler Gefchäfte zu machen gefucht. Lievin von Antwerpen, der auch bei Lemaire vorkommt, ift, nach Pinchart, *Lievin van Lathem*, der um die Zeit Karls des Kühnen dort thätig war. Gerard von Gent aber ift *Gerard Horenbout*, ein berühmter Illuminift, deffen Kunft fich auch in feiner Familie forterbte, auf feinen Sohn *Lucas*, der 1544 als Hofmaler Heinrichs VIII. in England ftarb, und auf feine Tochter *Sufanna*, fpäter gleichfalls in England, die Dürer auf feiner niederländifchen Reife (1521) als achtzehnjähriges Mädchen bei ihrem Vater fah. Gerard Horenbout war namentlich für die Erzherzogin Margarethe befchäftigt und empfing zwifchen 1516 und 1521 verfchiedene Zahlungen für Gemälde wie für illuminirte Livres d'heures in ihrem Auftrag [1]). Eins der köftlichften Gebetbücher aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in Wien [2]), die deutfche Ueberfetzung von Sebaftian Brant's Hortulus animae, nach dem Strafsburger Druck von 1510 gefchrieben, ift nun ficher für die Erzherzogin Margaretha hergeftellt. In den Randverzierungen kommen häufig Perlen vor; einmal hängt eine Perle, »Marguerite«, an ihrer Initiale M. Ebenfo find die Blumen Marguerites, Taufendfchönchen, häufig in den Verzierungen verwendet. Hier darf man wohl, wenn auch nur vermuthungsweife, an ihren Maler Gerard Horenbout als Illuminator denken. Aber hat er diefes Buch gemalt, fo gehört auch das Breviarium Grimani feiner Werkftatt an, denn gerade mit den zarteften Partien deffelben ftimmt der Hortulus animae überein, der nur, weil etwas fpäter entftanden, diefe Kunftrichtung in noch verfeinerter Ausbildung zeigt. Der Text des Breviers Grimani ift wahrfcheinlich noch in der Zeit Sixtus IV. (geftorben 1484) gefchrieben worden, indem diefer mehrmals in einer Form erwähnt wird, die fchliefsen läfst, dafs er der gegenwärtige Papft war [3]). Auch die Ausmalung fällt wohl noch gröfstentheils in das Ende des 15. Jahrhunderts, wenn auch vielleicht einige Lücken erft fpäter ihre Ausfüllung gefunden haben. Ebenfo fpricht die fpätgothifche Architektur in Hintergründen und Umrahmungen für diefe Zeit.

Gerard Horenbout.

Hortulus animae, Wien.

Brevier Grimani.

Das Schönfte des Ganzen find die Kalenderbilder, die hier wie in den anderen erwähnten Büchern derfelben Gruppe zu München, Neapel, Wien, im Hortulus animae dafelbft wie in dem zierlichen Brevier Nr. 1858, die reichfte Ausbildung empfangen haben. Aber die Monatsbilder, die fich aus einfachen Andeutungen ländlicher und häuslicher Befchäftigungen hier zu vollftändigen Genre- und Landfchaftsbildern entwickelt haben, ziehen fich im Brevier Grimani nicht allein als Randverzierung um den Kalender, fondern füllen auch ftets eine ganze Seite gegenüber. Beim Januar fitzt ein vornehmer Herr bei Tafel, um-

1) *Pinchart*, Archives des arts, sciences et lettres, I. série, T. I § 13. — Derfelbe zu *Crowe* u. *Cavalcafelle* S. CCCII. — *Harzen*, im Archiv für die zeichnenden Künfte, IV, 1858, S. 3.

2) Hofbibliothek Nr. 2706.

3) Beftritten von *J. Weale*, Beffroi II, S. 214.



Fig. 157. Der April. Aus dem Brevier Grimani, Venedig.

geben vom Hofgefinde, den auftragenden Dienern, den Jägern, welche vorn die Hunde futtern; rechts, gegenüber, ift die untere Randleifte unter dem Kalender wieder ein Monatsbild: ein drolliges Turnier auf dem Eife. Seitwärts fteigen dann die Architekturen mit kleinen Heiligenfigürchen oder Scenen, die auf Kirchenfefte deuten, in Bronzefarbe und oben mit den Thierkreiszeichen, in die Höhe. Das Hauptbild beim Februar ift eine Winterlandfchaft voll meifterhaften Stimmungslebens, mit verfchneiter Gegend und nebliger Ferne, mit dem Schweine und den Vögeln, die unter dem Schnee nach Nahrung fuchen, der Bauernfamilie in der Hütte beim Spinnrocken und dem Jungen, der aus der Thüre in den Schnee pifst. Beim März zeigt das gröfsere Bild die Pflüger auf dem Felde, die Randleifte rechts nächtlichen Fifchfang bei aufserordentlicher Wahrheit des Laternenlichts und des Mondfcheins. Im April zieht die vornehme Welt paarweife in das Freie; ein verliebter älterer Herr mit feiner Dame an der Spitze. Hoffräulein mit ihren Schofshündchen fitzen im Grafe, der Narr bringt einen Frofch. Die Bäume fchlagen aus, und jenfeits des Fluffes tauchen die hohen Thürme einer Stadt aus dem Dunft hervor (Fig. 157). Im Mai zieht die heitere Gefellfchaft zu Pferde in den Wald. Dann fchliefsen zu den folgenden Monaten Heuernte, Schaffchur, Weinlefe, Jagd und Aehnliches fich an. Die Landfchaften mit Wald und Wiefe, Dörfern und Städten find vortrefflich, alle Jahreszeiten und Tageszeiten find beobachtet, in Luftperfpective, Stimmungsleben und Lichtwirkung entfaltet fich grofse Meifterfchaft. Auch die Thiere find nach dem Leben ftudirt, nur in einzelnen Fällen etwas klein gegen die Menfchen gehalten. Den Figuren ift bei grofser individueller Lebendigkeit meift eine gewiffe Derbheit eigen, fie treten fchwerfällig, oft dörpelhaft auf. Zu einem eigentlich humoriftifchen Ton im Sittenbilde läfst es aber die kühle Objectivität der Auffaffung nicht kommen.

Auch in den biblifchen Darftellungen, die nun folgen, und in denen man verfchiedene Hände erkennt, ift der Charakter der Figuren oft allzuderb, mitunter fogar kleinlich, wie bei der Kreuzigung und der Errichtung der ehernen Schlange. In einzelnen Fällen wird die Gedrungenheit der Körper geradezu zwerghaft, wie bei dem Tode Marias. In der Darftellung des Nackten fehen wir auf dem Sündenfalle die feinfte Modellirung, aber geringen Schönheitsfinn. Die Formen find häfslich, Adam und Eva haben dünne Beine mit grofsen Plattfüfsen, grofse Hände an mageren Armen. Zierlicher find die Körperproportionen in den auffteigenden Seligen, die auf den Schultern oder auf den Händen von Engeln emporgetragen werden, einem Gegenftande, der in gleicher Auffaffung auch in andern Brevieren diefer Gruppe vorkommt. Mitunter begegnen uns höchft gezierte Motive, wie bei der Verkündigung; oft wird die alte Feierlichkeit und Strenge der Anordnung, welche bei manchen Gegenftänden traditionell war, gefliffentlich verlaffen, die Gruppen löfen fich zu fehr auf, die genrehaften Einzelheiten drängen fich vor, wie bei der Ausgiefsung des heiligen Geiftes. Der echte Schwung fehlt immer, den Compofitionen haftet ftets ein philiftröfer Zug an, der es nicht zur wahren Freiheit in Handlung und Bewegung kommen läfst. Nur die Landfchaften find immer reizend, auch da, wo das Figürliche fchwächer ift. In der Umrahmung kehren vielfach Architekturmotive mit kleinen Bildern in Bronzefarbe wieder, in an-

dern Fällen aber breiten fich realiftifche Blumen aller Art, Erdbeeren, Raupen, Schmetterlinge, allerlei Thiere auf zartem Goldgrunde aus. Renaiffanceformen in der Architektur treten nur ganz vereinzelt, nur auf Bildern, die man für fpätere Zuthaten halten darf, bei der Verfpottung Chrifti und der Disputation der heiligen Katharina, auf[1]).

Spätere Breviere.

Einige der fpäteren Bücher diefer Gruppe zeigen in mehreren Compofitionen fchon Einflüffe von deutfchen und italienifchen Werken des 16. Jahrhunderts. Der Hortulus animae enthält eine Darftellung der heiligen Familie im Gehöft, die von *Dürer's* Geburt Chrifti von 1504 beeinflufst ift; das Gebetbuch in Brüffel, deffen grofse Kalenderbilder denen des Breviers Grimani am nächften kommen, läfst in einigen Evangeliftenbildern Anklänge an *Raphael* erkennen und enthält einmal, als Sockelbild, ein Abendmahl genau nach *Leonardo*. Aber folche italienifche Anklänge ftehen unvermittelt neben den andern Bildern von rein flandrifchem Charakter.

C. Die franzöfifche Malerei.

Miniaturen des 15. Jahrhunderts.

Die franzöfifche Malerei des 15. Jahrhunderts kennen wir faft nur aus den Miniaturen, da faft alle gröfseren Denkmäler durch die Religionskriege und durch die grofse Revolution zerftört worden find. In der Handfchriftenmalerei fetzt fich zunächft jene Richtung fort, die unter dem Herzoge von Berri ihre Blüte erreicht hatte, fie erfährt aber zugleich Einflufs der flandrifchen Schule. Freilich wirkt das Unglück des Landes, feine Verheerung durch die Kriege mit England unter Karl VII. Jahrzehnte lang lähmend auf die Production. Ein Hauptdenkmal der Zeit ift ein Gebetbuch in der Hofbibliothek zu Wien[2]). Ganz befonders reich ift der Kalender, der am Rande Thierkreiszeichen, Monatsbilder, die ftets in verfchiedene Genrefcenen zerlegt find, und ebenfo, wie manche Gebetbücher aus Jean de Berri's Zeit, die perfonificirte Kirche auf ihrem Bau, Paare von Apofteln und Propheten und den predigenden Paulus enthält, während auf den Rückfeiten der Blätter Halbfiguren von Heiligen aus Blumenkelchen hervorragen. Die zahlreichen Bilder aus Evangelien und Legende, die dann folgen, find oft geiftvoll aufgefafst und zeigen vielfach mehr Stil in der Anordnung als niederländifche Arbeiten gewöhnlich aufweifen. Zu den fchönften gehört die Verkündigung (Bl. 25 verso), umfchloffen von zwölf Vorgängen aus der Marienlegende, die in die Abtheilungen eines gothifchen Baues mit Rundbögen verlegt find, dann die Maria als Gnadenmutter (Bl. 145 verso), vor welcher Vertreter aller Stände, gröfstentheils mit höchft individuellen Köpfen, knien. Die Drôleries am Rande, zwifchen goldenen Blättern und farbigen Blümchen, find von unerfchöpflicher Laune. Während die Geftalten oft allzufchlank find und in einer gewiffen Unficherheit, namentlich beim Sitzen, befangen bleiben, mifcht fich doch fchon das Realiftifche und Individuelle mit den Nachklängen gothifcher Weichheit und Zierlichkeit. Die Farbe ift heiter und fein geftimmt, die Stufenleiter der Töne mannigfaltig; fo kommt bei den Gewändern oft ein Futter von anderer

Wien.

1) Ueber diefes Blatt fiehe fpäter unter *Mabufe*.

2) Nr. 1855. *Denis* I, 3129.

Farbe zum Vorſchein. Noch wird oft Blattgold aufgeſetzt, und die Hintergründe ſind manchmal noch gemuſtert, aber daneben treten auch ſchon gefällige landſchaftliche Fernſichten und glücklich dargeſtellte Innenarchitekturen auf.

Wien.

Die Handſchrift vom Roman de la Rose und verſchiedenen Schriften des Jean de Mehun ebenda (Nr. 2568) nähert ſich der flandriſchen Schule ſchon mehr, ohne im Realismus ſo conſequent zu ſein. Das Liber precum Marianus derſelben Bibliothek[1]) mit nur drei Bildern hat bei aller Wandlung des Stils doch noch viel von den reizvollſten Zügen des ſpätgothiſchen Geſchmacks bewahrt. Die übertriebene Schlankheit iſt überwunden, alle Formen ſind rundlicher und bei Vermeidung ſtärkerer Bewegungen auch im Nackten gefällig. Der immer noch etwas ſentimale Ausdruck der zart durchgebildeten Köpfchen iſt anziehend. Das letzte Bild, die blaugekleidete Madonna auf dem Raſen mit dem Kinde, das lebhaft in den Blumenkorb eines Engels greift, umſchloſſen von einem Gartengehege, hinter welchem gemuſterter Schachbrettgrund zum Vorſchein kommt, erinnert nicht bloſs im Motiv, ſondern auch im künſtleriſchen Stil an die Marienbilder der Kölner Schule. Wie in dieſer, ſo entwickelt ſich auch in der franzöſiſchen die neue Richtung ganz allmählich aus der alten heraus; der Schritt zum Realismus iſt minder entſchieden als bei den Flamändern.

Tafelbild. Louvre.

Das Muſeum des Louvre beſitzt ein groſses Tafelbild aus der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das den Parlamentspräſidenten Jean Juvenal des Urſins († 1431) mit ſeiner Frau und elf Kindern darſtellt und aus der Kathedrale Notre Dame in Paris ſtammt[2]). Das Gemälde, in Tempera ausgeführt, war ein Epitaph und iſt vielleicht erſt nach dem Tode des Familienoberhauptes gemalt; die Kinder ſind alle ſchon Leute von Alter und Stellung, Biſchöfe, vornehme Leute höfiſchen Standes, Nonnen, verheirathete Frauen. Bei kunſtloſer Anordnung ohne Perſpective und trockener Behandlung iſt doch eine gewiſſe Fähigkeit zu bildniſsmäſsiger Auffaſſung da.

Provence. König René.

Eine beſondere Schule von ausgeſprochen flandriſchem Charakter blühte etwas ſpäter im Süden, in der Provence. Ihr Centrum war der Hof des Landesherrn, René's von Anjou († 1480), der den Verluſt ſeines Herzogthums Lothringen und ſeines Königreichs Neapel in einem Daſein voll poetiſcher Muſse verſchmerzte. Er war nicht nur Dichter, ſondern auch Dilettant in der Malerei und ein eifriger Kunſtfreund. Bekannt iſt ein Brief des Königs René an einen nicht weiter ermittelten »Maistre Jehanot le Flament«, der ihm zwei gute Malergeſellen ſchicken möge an Stelle der früher geſendeten, die nicht genügten[3]). Aber flandriſch gebildete Maler hatte René auch im Lande ſelbſt. Die Kathedrale zu Aix enthält das berühmte Triptychon, welches auf dem Mittelbilde den brennenden Buſch mit der Erſcheinung der Madonna mit dem Kinde, vorn Moſes, der ſeine Schuhe löſt, und einen Engel darſtellt. Im Hintergrunde breitet ſich eine reiche landſchaftliche Fernſicht mit einer Stadt

Der brennende Buſch, Aix.

---

1) Nr. 2656. *Denis* I, S. 3195, Nr. 958.

2) Abbild. bei *Montfaucon*, Monuments de la monarchie française III, p. 353.

3) Archives de l'art français. Documents, V, S. 213. — *Ruelens* zu *Crowe* u. *Cavalcaſelle* p. CLVIII.

am Waffer aus. Auf jedem der Flügel ftehen drei Heilige, unter deren Schutz die Stifter, König René und feine Gemahlin Jeanne de Laval, in Verehrung daknien. Auf den Aufsenfeiten ift grau in grau die Verkündigung zu fehen [1]). Man hat früher auf König René felbft, dann auf bekannte flandrifche Maler als Urheber gerathen, fo auch auf Memlinc; aber erft kürzlich ift der Name des Meifters in den Archiven von Marfeille ermittelt worden [2]): *Nicolas Froment* von Avignon, der mehrfach im Dienfte des Königs vorkommt und im Jahre 1475—1476 für den feurigen Bufch eine Reftzahlung von 70 Gulden empfing. Ein anderes Triptychon von derfelben Hand, mit dem Namen »Nicolaus Frumenti« bezeichnet und vom 18. Mai 1461 datirt, bewahrt die Galerie der Uffizien in Florenz: in der Mitte die Erweckung des Lazarus, auf den Flügeln Magdalena Chrifti Füfse falbend und Martha vor dem Heiland, auf den Aufsenfeiten der Thüren drei Stifter vor der Madonna [3]). Burckhardt hatte in dem Maler »irgend einen Meifter Korn aus der Umgebung der Colmarer Schule« vermuthet und ihm, mit Unrecht, »abfcheuliche Grimaffen« Schuld gegeben [4]). Aber der niederländifche Charakter des Werkes ift unverkennbar, es fteht am eheften dem Stile des *Rogier van der Weyden*, freilich auch deffen herben und ftrengen Zügen, nahe.

Nicolas Froment.

Florenz, Uffizien.

Miniaturen René's, Wien.

Ferner hat König René zahlreiche Werke der Miniaturmalerei hervorgerufen, unter denen fich durch befonderen Kunftwerth die Wiener Handfchrift des von ihm 1477 verfafsten Romanes »de la tres douce Mercy du Cueur damour espris« [5]), auszeichnet. Auf die Randzeichnungen ift wenig Gewicht gelegt, fie find gewöhnliche Fabrikarbeit nach der Schablone, aber die fechzehn gröfseren Bilder find vortrefflich. Ein Einleitungsbild mit dem fchlafenden Fürften in feinem Gemache — die Dichtung ift in die Form eines Traumes gekleidet — geht voran; dann folgen die Fahrten des Ritters Cueur damour espris bis er die Dame Douce Mercy gewinnt. Bei entfchiedener Einwirkung der flandrifchen Schule ift doch die Behandlung vielfach eine andere, nicht fo breit und paftos, fondern emailartig zart, in der Zeichnung forgfältig, in den Köpfen voll feinen Lebens, im Beiwerk, befonders in der Vegetation, durchgebildet. Die Pferde find gewöhnlich plump, aber mitunter in einzelnen Motiven gut beobachtet. Eine Eigenthümlichkeit des Malers ift die Meifterfchaft in Lichteffecten, in denen er die glücklichften Experimente macht. Schon das Einleitungsbild ift ein Nachtftück mit halbverdecktem Licht. Das Dunkel bricht herein, als Ritter und Knappe im Walde von ihren Pferden geftiegen find (Bl. 12 verso); auf dem nächften Bilde (Bl. 15) fpielt warmes Abendlicht um die Figuren, befonders um den Kopf des fchlafenden Knappen. Trefflich wirkt die Dämmerung vor Sonnenaufgang, als der Ritter Humble Requeste dem Knappen Vif Desir höflich grüfsend entgegenreitet (Bl. 31 verso, Fig. 158).

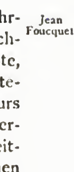
1) Abbildung in den Oeuvres complètes du roi René, herausgegeben vom Comte de Quatrebarbes, I, Angers 1835.

2) *Michiels:* L'art flamand dans l'est et le midi de la France, Paris 1877, S. 539 (von Marfeille aus der Direction des beaux-arts vorgelegte Notizen).

3) Infchrift aufsen: Nicolaus Frumenti Absolvit hoc opus xv kl. Junii m° cccc° lxi°.

4) Cicerone, 3. Aufl. S. 936.

5) Hofbibliothek Nr. 2597. — Zahlreiche Abbildungen aus anderen Büchern des Königs in den erwähnten »Oeuvres du roi René«.



Jean Foucquet.

Einen andern Weg ſchlägt der gröſste franzöſiſche Maler des 15. Jahrhunderts ein: *Jean Foucquet* von Tours [1]). Schon früh war ſein Name hochberühmt; ein Florentiner, Francesco Florio, der eine Zeit lang in Tours lebte, gedenkt ſeiner in einer im Jahre 1477 an einen italieniſchen Freund gerichteten Schilderung der Touraine. In der Kirche Notre-Dame-la-Riche bei Tours vergleicht er die alten Heiligenbilder mit den neuen und wird von der Ueberlegenheit des Johannes Fochetus in Staunen verſetzt, der nicht nur ſeine Zeitgenoſſen, ſondern auch die Maler des Alterthums übertroffen habe. Einen Vorgeſchmack von ſeiner Kunſt könne man auch in Italien gewinnen durch das Porträt Papſt Eugens auf Leinwand in der Minerva zu Rom, das aller-



Fig. 158. Aus König René's Roman »de la tres douce Mercy«. Wien.

dings noch ein Jugendwerk ſei, aber den Abgebildeten leibhaft vor Augen ſtelle. Daſſelbe Bild, das mit Papſt Eugen IV. auch »zwei der Seinigen«, alſo wohl zwei Cardinäle, darſtellte, rühmt Antonio Filarete in ſeinem kunſttheoretiſchen Manuſcript, indem er zugleich angibt, daſs es zu ſeiner Zeit, das heiſst, als er ſelbſt in Rom war, um die Bronzethüren von St. Peter zu ſchaf-

---

1) *Vallet de Viriville* in der Revue de Paris, 1857, Auguſt und November. — *Comte L. de Laborde*: La renaissance des arts à la cour de France, I, Paris 1850, 1855, S. 155, 691 u. ſ. w. — *C. Ruland* in der Fine Arts Quarterly Review, 1866, June, S. 27, mit Abbild. — *L. Curmer:* Notice sur Jehan Foucquet, im Appendice des Évangiles, Paris 1864, zu einigen Abbildungen. — Farbige Reproductionen: Oeuvre de Jean Foucquet, Paris, Curmer, 1865.

fen, gemalt worden fei[1]). Diefe wurden 1445, zwei Jahre vor dem Tode des Papftes, der erft feit 1443 wieder in Rom refidirte, vollendet.

Wann Foucquet nach Frankreich zurückkehrte, wiffen wir nicht; 1461, bei dem Tode Karls VII., lebte er in Paris und hatte für die Leichenfeier ein lebensgrofses, nach der Todtenmaske hergeftelltes Modell des Königs zu bemalen. Später war er im Dienfte Ludwigs XI., Zahlungen an ihn kommen in den Jahren 1470 bis 1475 vor, und zwar für Tafelbilder wie für Miniaturen und ebenfo für einen Entwurf zum Grabdenkmal des Königs. Er war alfo ein vielfeitiger, in jeder Technik gewandter Künftler.

Étienne Chevalier.

Ein Hauptgönner Foucquets war Maître Étienne Chevalier, unter Karl VII. wie feinem Nachfolger Schatzmeifter von Frankreich († 1474). Für die Pfarrkirche zu Melun liefs er ein grofses Diptychon malen, von dem eine Tafel, Maria mit dem Kinde, in das Mufeum zu Antwerpen, die zweite, der knieende Stifter mit feinem Patron St. Stephan, in den Befitz des Herrn Louis Brentano zu Frankfurt a. M. gelangt ift. Maria[2]), faft von vorn, die linke Bruft entblöfst, als ob fie eben das Kind geftillt hätte, ift nicht eben fchön bei birnförmiger Kopfbildung, zu hoher Stirn und zu kleinem Munde, aber die Modellirung der Fleischtheile, auch des Körperchens vom Kinde, das fonft ziemlich ältlich ausfieht, ift von höchfter Sorgfalt. Seraphim und Cherubim, jene ganz blau, diefe ganz roth, bilden oben den Abfchlufs. Die andere Tafel, mit trefflichen Köpfen, meifterhafter Stoffmalerei in Maître Étienne's Scharlachkleide mit Pelzbefatz und dem Diaconengewande des Heiligen und mit italienifcher Renaiffance-Architektur in Marmor als Hintergrund, ift der erften weit überlegen. Sonft laffen fich kaum noch Tafelbilder mit einiger Wahrfcheinlichkeit auf Foucquet zurückführen. Am nächften kommt ihm noch ein 1456 datirtes männliches Bruftbild in der Liechtenftein-Galerie zu Wien. Im Louvre gelten zwei Bildniffe als feine Arbeiten: Karl VII. und fein Kanzler Guillaume Juvenal des Ursins; das erftere hat fehr gelitten und läfst kaum mehr ein Urtheil zu; auch das zweite entfpricht ihm nicht hinreichend, ift ihm aber wenigftens in manchen Zügen, auch in der Architektur des Hintergrundes, verwandt.

Antwerpen. Frankfurt a. M. Wien. Liechtenftein. Paris.

Miniaturen.

Vollftändiger lernt man Foucquet in feinen Miniaturen kennen, unter welchen zunächft diejenigen in der zu Paris befindlichen franzöfifchen Ueberfetzung von Jofephus' Gefchichte der Juden[3]) gefchichtlich beglaubigt find. Eine Bemerkung von Robertet, dem Secretär Peters II. von Bourbon, Schwiegerfohnes von Ludwig XI., nennt jenen Herrn als Eigenthümer und giebt an: «Diefes Buch enthält zwölf Bilder, die drei erften vom Illuminator des Herzogs Johann von Berri und die übrigen neun von dem guten Maler und Illuminator König Ludwigs XI. Jehan Foucquet aus Tours». Die drei erften Bilder zeigen in der That noch den Charakter der älteren Schule,

Jofephus. Paris.

1) In dem Auszuge aus Filarete bei *Gaye*, Carteggio, I. 205 lautet der Name *Giachetto Francioso*. *Vafari* aber hat eine Handfchrift des Filarete vor fich gehabt, in welcher der Name richtig gefchrieben war, denn nur auf deffen Autorität hin erwähnt er das Bildnifs in der Minerva, deffen Meifter er in der erften Ausgabe *Giovanni Fochetto*, erft in der zweiten *Foccora* nennt. Vgl. *Milanefi's* Vafari II, S. 461.

2) Angeblich Portrait der Agnes Sorel und als folches öfters copirt.

3) Bibliothèque nationale, français 247.

mit dem vierten tritt eine neue Hand ein, von der aber nicht neun Bilder, wie Robertet ſagt, ſondern elf vorhanden ſind. Foucquet's Arbeit beginnt mit der Reiterſchlacht gegen die Kananiter und dem Untergange der Rotte Korah, dann folgen der Einſturz der Mauern Jericho's; die Entführung der Bundeslade durch die Philiſter; David, der ſeine Kleider zerreiſst, als ihm Krone und Waffen des todten Saul überbracht werden; Salomos Tempelbau; die Wegführung der Israeliten in die aſſyriſche Gefangenſchaft; die Einnahme von Jeruſalem durch die Babylonier; die Rückſendung der Juden durch Cyrus; der Einzug des Antiochus in Jeruſalem; der Sieg Alexanders, Sohnes von Antiochus, über Demetrius; das Eindringen des Pompejus in den Tempel. Wir finden hier eine Geſchicklichkeit der Anordnung und eine Freiheit der Bewegung, einen Geſchmack in der Gewandung, ein Stilgefühl in der Compoſition, die deutlich den Einfluſs italieniſcher Kunſt erkennen laſſen; aber auch das individuelle Leben iſt feſtgehalten, wenn auch nicht mit flandriſcher Schärfe und Mannigfaltigkeit. In Schlachtbildern ſind die augenblicklichſten Bewegungen gelungen und zwar bei den Pferden wie bei den Menſchen, ſelbſt kühne Verkürzungen ſind gewagt. Das Hauſen der Feinde in eroberter Stadt, die an Wehrloſen begangenen Greuel während feſtlichen Einzugs der Sieger treten uns anſchaulich und ergreifend vor Augen. Von der Schüchternheit und allzugroſsen Milde eines Memlinc iſt Foucquet frei. Wie edel er ruhigere Vorgänge auffaſst, zeigt z. B die Entlaſſung der Juden durch Cyrus. Vor dem Könige, den ſeine Räthe umgeben, knien die Aelteſten der Juden, zu denen er huldvoll ſpricht; bis in die Ferne iſt alles belebt durch die zuſchauende Menge und das zum Wandern bereite Volk. Das Liniengefühl in der Anordnung, die freie Gruppenbildung, die Belebung aller Pläne ſtehen den beſten Italienern nicht nach. Hier baut ſich ein Renaiſſance-Baldachin über dem Throne in die Höhe, und in der Ferne ſieht man einen römiſchen Triumphbogen. Aber ſo gern Foucquet die Formen italieniſcher Renaiſſance, die damals den Niederländern noch fremd blieben, anwendete, ſo vergiſst er doch auch die Formen der Heimat nicht. Der Tempel Salomos, um welchen ſich das Treiben der Arbeiter entfaltet, Kalk gelöſcht wird, Laſten herangeſchleppt, Steine und Bildwerke gemeiſselt werden, während der König vom Erker ſeines Schloſſes zuſieht, iſt ein gothiſcher Bau reichſten Stiles mit prächtigem Portale. Die Städte mit ihren Thürmen und Giebelhäuſern ſind von echt mittelalterlich-franzöſiſchem Charakter. Ganz heimathlich iſt auch ſtets die landſchaftliche Ferne mit breiten Flüſſen zwiſchen lieblichem Hügellande, Klöſtern, die aus dem Grün hervorſchauen, Ortſchaften auf den Abhängen und fernen Hochgebirgen. Für Perſpective und Lichtführung iſt Verſtändniſs da, obgleich mitunter Incorrectheiten vorkommen. Ein weſentlicher Unterſchied gegen die Flamänder liegt im Colorit, in welchem der Meiſter ſtatt der leuchtenden, fröhlichen Töne zarte, gebrochene Farben in feinſter Abſtufung, auch mit gelegentlicher Goldſchraffirung an Gewändern, Rüſtungen, Architekturen, verwendet und bei mattem Geſammtton doch die ſchönſte Harmonie erreicht.

Livius. Paris.

Zwei Exemplare der franzöſiſchen Ueberſetzung des Livius in Paris, die eine in einem ganz groſsen Foliobande, die andere in drei Bänden etwas kleineren Formates [1]), zeigen die gleiche Zeit und Schule, aber enthalten doch

1) Bibliothèque nationale, français 20071; français 273—275.

nur wenige Bilder, die Foucquets eigene Hand verrathen. Eine vorzügliche Arbeit von ihm, vielleicht die frühefte erhaltene, umfchliefst das Münchener Exemplar von Boccaccio's Buch »des cas des nobles hommes et femmes« in franzöfifcher Ueberfetzung, nach der Schlufsnotiz am 24. November 1458 durch den Schreiber *Pierre Faure*, Pfarrer zu Aubervillers bei Saint-Denis, beendigt, und zwar für Maître Étienne Chevalier[1]). Die Mehrzahl der Miniaturen, Dedicationsbilder wie Vignetten, kann nur als Arbeit aus Foucquets Werkftatt und Schule gelten, aber er felbft ift in der grofsen Darftellung unverkennbar, die zu Anfang eine ganze Seite füllt: einem «lit de justice». In einem von Schranken abgegrenzten Raume fitzt ein König von Frankreich, Karl VII., Gericht haltend, von den Vornehmen des Reiches und dem Parlament umgeben. Offenbar ift hier das Gericht verewigt, das im Auguft deffelben Jahres 1458 über den Herzog von Alençon ftattfand. Der Vorgang entwickelt fich in voller Klarheit, die Volksgruppen aufserhalb der Schranken find höchft lebendig, mehr als zweihundert Köpfe find vollkommen ausgeführt, trefflich modellirt und ausdrucksvoll.

Boccaccio. München.

Das köftlichfte aber was wir von Foucquet befitzen, find die Ueberbleibfel eines für Étienne Chevalier illuminirten Gebetbuches. Ein fpäterer Befitzer war fo barbarifch, den koftbaren Band auseinanderzunehmen; nur die einzelnen Miniaturen find noch übrig, ein paar in Privatbefitz zerftreut, die Mehrzahl, vierzig, bei Herrn Louis Brentano zu Frankfurt am Main[2]). Auf dem Doppelblatte, welches die Reihe eröffnet, kniet Étienne Chevalier, dem fein Patron zur Seite fteht, vor der thronenden, von Engeln umgebenen Madonna, die dem Kinde die Bruft reicht. Dann folgen Darftellungen aus dem Evangelium, der Marienlegende, den Legenden verfchiedener Heiliger und Anderes. Hier geht eine Milde, Zartheit und Reinheit durch, die auf der einen Seite an *Memlinc*, auf der andern an *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* erinnert, während alles Lahme, das beiden noch gelegentlich eigen ift, hier fern bleibt. Im vollften Einklange mit dem Ausdruck fteht die klare, befcheiden vorgetragene und doch höchft anmuthige Farbe. Oft erhebt fich Foucquet zu einer Schönheit, die fonft dem Norden fremd bleibt, fo namentlich in vielen Darftellungen der Madonna. Den Ausdruck edelfter Erhabenheit legt er bei der Himmelfahrt, der Krönung in ihre Züge, mit grofsartigem Pathos läfst er fie bei der Grablegung erfcheinen. Dabei kommen aber auch die individuellften Geftalten aus der Wirklichkeit vor; fo ift der dicke Gefelle links bei der Vermählung von Maria und Jofeph echt humoriftifch aufgefafst (Fig. 159). Selbft die Paffionsfcenen und Martyrien wirken nicht verletzend, wie das fonft in der niederländifchen und deutfchen Kunft fo häufig ift. Die heilige Apollonia fchnürt man unbarmherzig an das Holz, einer reifst fie am langen Haar, ein anderer entblöfst den Hintern gegen fie, ein dritter bricht ihr mit feiner riefigen Zange einen Zahn aus, und doch wirkt das Ganze nicht unedel wegen des geiftigen Triumphes im Antlitz der Heiligen und des empfindungsvollen Ernftes, der den Ton angibt. Die Formen find wohlverftanden, namentlich

Gebetbuch des Étienne Chevalier.

1) Hof- u. Staatsbibliothek Cod. Gall. 6. Pour et au prouffit de honnourable homme et saige maistre Estienne Chevalier. Der Name felbft fchon vollftändig verwifcht.

2) Im gothifchen Haufe am Taunusplatze. Die Blätter find eingerahmt, auf beiden Seiten fichtbar und fo in die Täfelung eines Zimmers eingefügt.

die Hände trefflich gezeichnet. Das Chriſtusknäblein iſt bei der Anbetung der Hirten und der Anbetung der Könige allerliebſt und glücklich bewegt; auf erſterer ſpielt es naiv mit ſeinem linken Füſschen. Die landſchaftlichen

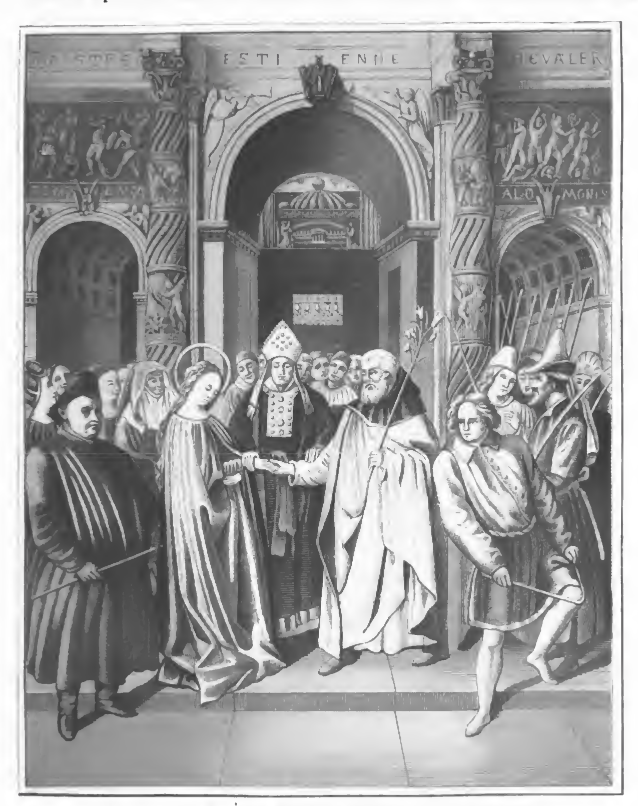


Fig. 159. Jean Foucquet: Vermählung Marias. Frankfurt, Brentano.

Gründe ſind überall ſehr anmuthig, die Gefangennehmung iſt ein wirkungsvolles Nachtſtück, in der Architektur waltet eine reiche, edle Frührenaiſſance, wie Foucquet ſie in Italien kennen gelernt hatte, vor. Das Tempelportal bei der Vermählung Marias, ein römiſcher Triumphbogen mit Reliefſchmuck, iſt mit gewundenen und ſpiralförmig cannelirten Säulen ausgeſtattet, wie ſie,

angeblich als Refte vom Salomonifchen Tempel, in der alten Peterskirche zu Rom vorhanden waren (Fig. 159).

Foucquet's Stellung.

Rogier van der Weyden und *Jodocus van Gent* waren in Italien gewefen, aber ihren Arbeiten fieht man nicht den geringften Einflufs diefes Landes und feiner Kunft an. Spätere Niederländer dagegen, die über die Alpen zogen, büfsten ihre nationale Eigenthümlichkeit ein, wurden von den italienifchen Eindrücken überwältigt und aus ihrer Bahn abgelenkt. Bei dem Meifter von Tours finden wir weder das Eine noch das Andere. Individuelle Charakteriftik, landfchaftliches Gefühl, Sinn für Lichtwirkung, zarte coloriftifche Behandlung, die Eigenfchaften der heimatlichen Kunft, verbindet er mit der gewählten Anordnung, dem Liniengefühl und den Architekturformen der italienifchen Renaiffance, und diefe Elemente gelangen bei ihm zu wahrhaft harmonifcher Verfchmelzung. Foucquet ift vielleicht kein Meifter von frappanter Originalität, aber ein feiner, hochgebildeter und anziehender Künftler, der Jahrhunderte lang von keinem Landsmann übertroffen worden ift.

Sibyllen. München.

Unter den von Foucquet unabhängigen Bilderhandfchriften aus dem Ende des 15. Jahrhunderts fteht die Mehrzahl der flandrifchen Richtung wieder näher, fo das Bändchen mit den Sibyllen in München[1]), mit 13 Blättern und 25 Miniaturen. Noah, der aus der Arche den Raben fliegen läfst, macht den Anfang. Dann thront immer auf der Seite links eine der zwölf dargeftellten Sibyllen, rechts ift ein biblifcher Vorgang mit landfchaftlichem Grunde, darunter ftets ein Prophet und ein Evangelift, zu fehen. Bei finniger Zufammenftellung und reinem Gefchmack in den Linien der Bewegung wie der Gewandung befriedigt die vorzügliche Ausführung der Köpfe, der ernften Evangeliften und Propheten wie der meift jugendlich-anmuthigen Sibyllen, über deren Antlitz oft ein Hauch leifer Melancholie hingleitet. In dem Landfchaftlichen find oft Beleuchtungseffecte angewendet, wie in der Morgenftimmung auf dem letzten Bilde, der Auferftehung. Aber auch hier ift der italienifche Einflufs merklich, in der Linienführung, in den reichen Renaiffanceformen der Throne, in nackten Figuren, die hie und da in Reliefs an den architektonifchen Hintergründen und Umrahmungen zu fehen find.

Handfchriften für René II. Wien.

Noch ausgebildetere Kunftformen zeigt ein dem Enkel König René's, Herzog René II. von Lothringen (1473—1508) gewidmetes Gedicht »Le songe du Pastourel«, in Wien[2]), das deffen Kämpfe mit dem burgundifchen Haufe und Karls des Kühnen furchtbares Ende bei Nancy befingt. Die Bilder, ziemlich grofs im Mafsftabe, find nur leicht aquarellirte Federzeichnungen, aber voll Formverftändnifs, lebendiger Bewegung und in einem über die altflandrifche Schule hinausgewachfenen Stil, der fich fchon der Freiheit des 16. Jahrhunderts nähert.

Paris.

Das Gebetbuch deffelben Herzogs in Paris[3]) gehört wieder zu den prächtigften und zarteft ausgeführten Erzeugniffen der Schule, die fich hier auf der Höhe der Vollendung zeigt. Der flandrifche Charakter wirkt noch in den

1) Hof- u. Staatsbibliothek, Cod. icon. 414. — *Dibdin:* A bibliographical tour, III, S. 269.

2) Hofbibliothek Nr. 2556.

3) Bib. nat. Lat. 10532. — Vgl. *Aimé Champollion* fils in dem Bulletin universel des sciences, 1831, Nov., Section VII.



Fig. 160. Madonna aus dem Gebetbuche René's II. Paris.

Figuren wie in der Landſchaft nach, nur ſind die Typen überall moderner, verfeinerter. Alle Härten ſind verſchwunden, auch der Faltenwurf iſt ruhig und ſtilvoll, die Farbe bei aller Lebhaftigkeit zart. Aus den Köpfen athmen Seelenleben und Empfindung, auch bei den männlichen Charakteren, wie dem begeiſterten Petrus, dem leidenden Sebaſtian. In den Umrahmungen und Hintergründen tauchen Motive italieniſcher Renaiſſance, geſchickt behandelte Architekturen mit Sirenen, Meduſen, Flügelknaben auf. Manchmal erinnern die Randverzierungen (Bl. 356) mit Flechtwerk, Ranken, die ſymmetriſche Figuren bilden, und farbigen Füllungen an arabiſches Flächenornament. Aber noch ſchöner ſind ſtets die Ränder, auf denen die heimiſche Pflanzenwelt zur Geltung kommt, wie die Schoten auf Goldgrund, die ein Madonnenbild (Bl. 324, Fig. 160) umranken.

Gebetbuch der Anna von Bretagne. Paris.

Ganz denſelben Stil zeigt das berühmte Gebetbuch der Anna von Bretagne, Gemahlin König Karls VIII. von Frankreich wie ſeines Nachfolgers Ludwig XII.[1]). Mag das Bildniſs der Königin, die am Anfang des Buches, von weiblichen Heiligen patroniſirt, der Beweinung Chriſti gegenüberkniet, auch voll individuellen Lebens ſein, ſo finden wir doch oft eine Moderniſirung der flandriſchen Typen, die faſt zur Verflachung wird, wie zum Beiſpiel in den ſentimentalen Köpfen auf der Anbetung der Könige oder der Flucht nach Aegypten. Aber auch hier iſt der Ausdruck des Leidens, wie bei St. Stephanus, ſchön. Ein ſorgfältiges Studium des Nackten tritt uns im Sebaſtian mit edel verkürztem Kopfe, auf der Marter der Zehntauſend, auf einer heiligen Familie mit dem ſchlafenden Kinde (fol. 215 verso) entgegen. Die alte Meiſterſchaft in der Landſchaft bringt ſich vielfach zur Geltung, auch in den Monatsbildern, dem Schneegeſtöber beim Januar. Das Verſtändniſs für Lichtwirkungen finden wir in Nachtſtücken, wie Chriſti Geburt nebſt Verkündigung der Hirten, wieder, in der ein Feuer vorn Reflexe auf alle Geſtalten wirft. Aber das Eigenthümlichſte ſind auch hier die Pflanzen auf mattem Golde an den Rändern. Das ganze Material, über das ein *Jan de Heem* im 17. Jahrhundert gebietet, iſt herangezogen, Roſen, Lilien, Stiefmütterchen, Kirſchen, Haſelnüſſe, und die Wahrheit und Meiſterſchaft in der Wiedergabe iſt kaum geringer als bei jenem, nur daſs die Blumen und Früchte ſich hier nicht zu Stillleben verbinden, ſondern jede Species, mit ſauber dabei geſchriebenen franzöſiſchen und lateiniſchen Namen, eine Seite für ſich in Anſpruch nimmt[2]).

Schluſs.

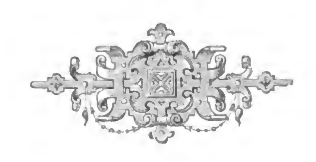
Faſſen wir ſchlieſslich den Geſammteindruck der damaligen franzöſiſchen Kunſt, ſoweit wir aus erhaltenen Denkmälern über ſie urtheilen können, zuſammen, ſo kommen wir trotz der prächtigen und anmuthigen Arbeiten, die wir kennen lernten, doch zu dem überraſchenden Reſultate, daſs Frankreich,

---

1) In Facſimile publicirt von Curmer, Paris 1861.

2) Der *Graf de Laborde* (Les ducs de Bourgogne, I p. XXIV) glaubte den Illuminator des Buches in *Jean Poyet* gefunden zu haben, den ſchon Lemaire in einem Gedichte »La plainte du Desire« erwähnt (*Pinchart* zu *Crowe* u. *Cavalcaſelle* p. CCXLIX). Er wird im Jahre 1497 für die Miniaturen im einem Gebetbuch der Königin bezahlt. Aber 1) paſst die Bezeichnung »mes petites heures« nicht auf dieſen ſtarken Band in Folio, 2) ſtimmt auch die Bezahlung für 23 »histoires riches« und 271 Vignetten nicht, da das Buch 49 gröſsere Bilder enthält; 3) iſt daſſelbe auch erſt nach 1498, nach der Vermählung Annas mit Ludwig XII., ausgeführt worden, da deſſen Initiale L mit der ihrigen verbunden vorkommt.

eines der gröfsten europäischen Reiche, in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters tonangebend in Sitte, Kunst und Geschmack, jetzt nicht nur von dieser dominirenden Stellung zurückgetreten war, sondern beinahe seine künstlerische Selbständigkeit eingebüfst hatte. Zunächst und vorzugsweise war es von dem kleinen Flandern abhängig, sobald nicht etwa an Stelle dieses Einflusses der italienische trat, der hier viel früher als in Deutschland und in den Niederlanden Platz gegriffen hat.



DRITTER ABSCHNITT.

Die deutschen Schulen des 15. Jahrhunderts.

A. Die deutſchen Schulen vor dem flandriſchen Einfluſs.

Schule von Köln.

Während in den Niederlanden der künſtleriſche Umſchwung ein gründlicher und ſolgerichtiger war, und der Realismus zu voller Ausbildung gelangte, bewegte ſich in den meiſten deutſchen Gegenden die Malerei noch lange Zeit weſentlich im alten Gleiſe, machte aber innerhalb des überlieferten Stils gewiſſe Fortſchritte im realiſtiſchen Sinne. Die hervorragendſte Schule war, ſoweit die erhaltenen Denkmäler erkennen laſſen, die Schule von Köln.

Dombild.

Das Hauptwerk dieſer Schule iſt das ſogenannte Dombild, ehemals der Hochaltar der Rathhauscapelle, die im Jahre 1426 auf der Stelle der ehemaligen Judenſchule gegründet und der Mutter Gottes gewidmet worden war [1]). Während wir hieraus ungefähr die Entſtehungszeit der Bilder abnehmen können, erſehen wir den Namen des Meiſters aus der Stelle in Dürers Tagebuch ſeiner niederländiſchen Reiſe: »Item hab 2 weiſs pf. von der Taffel aufzuſperren geben, die Maiſter Steffan zu Cöln gemacht hat« [2]).

Meiſter Stephan.

Aus den Kölner Schreinsbüchern hat ſich die Perſönlichkeit dieſes Meiſters mit einiger Wahrſcheinlichkeit ermitteln laſſen. Es kommt ein Maler *Stephan Lochener* aus Conſtanz vor, der 1442 das Haus Roggendorp zur Hälfte erwarb, 1444 nach Verkauf dieſes Beſitzes, zwei Häuſer bei St. Alban an ſich brachte, zweimal, 1448 und 1451, von ſeiner Zunft in den Rath gewählt wurde, was für ein beſonderes Anſehen ſpricht, und 1451 während der Amtsführung ſtarb [3]).

---

1) Urkunde bei *Kugler*, kl. Schriften, II, 295.

2) Daſs dieſe Stelle auf den Altar der Rathhauscapelle Bezug hat, wird dadurch wahrſcheinlich, daſs derſelbe in alter Zeit hochberühmt war. *Georg Braun* in ſeinem Städtebuch, 1572, ſagt von dieſer Capelle: In quo (sc. sacello) tabula tanto artificio facta conspicitur, ut eam excellentes pictores summa cum voluptate contueantur.

3) *J. J. Merlo:* Die Meiſter der altkölniſchen Malerſchule. Köln 1852, S. 108. 200. Als Merlo's früheres Buch: Nachrichten von dem Leben u. den Werken Köln. Künſtler, 1850, erſchien, hatte er dieſen Fund noch nicht gemacht; vgl. daſelbſt S. 437. Ergänzend Dr. *Ennen*, Domblatt, 5. Dec. 1857 und 4. Juli 1858, mit dem Nachweiſe, daſs der Name *Lochener* lautet, nicht *Loethener*, wie *Merlo*

Dombild. Die Aufsenfeiten der Flügel enthalten die Verkündigung Marias. Die zart laufchende Jungfrau am Betpult ift von fo hoher Lieblichkeit wie kaum ein anderer Kopf des Altars. Ein Gemach mit ausgefpannten goldgemufterten Teppichen bildet die Scene, Weifs überwiegt in den Gewändern; die gröfsere Farbenpracht bleibt auch hier dem Inneren vorbehalten. Diefes (Fig. 161) zeigt in der Mitte die Madonna mit dem Kinde, von den anbetenden drei Königen und ihrem dichtgedrängten Gefolge umgeben, und auf den Flügeln andere Schutzheilige von Köln, die heilige Urfula mit ihren Jungfrauen und St. Gereon an der Spitze der thebaifchen Legion, die gleichfalls von beiden Seiten her verehrend auf Maria zufchreiten[1].

Lebt in diefem Werke noch die Idealität der älteren Kölner Schule, ihre Unfchuld, empfindungsvolle Wärme und minnigliche Holdfeligkeit fort, fo kommen doch auch die Züge der neuen Zeit, das realiftifche Gefühl, die Freude an der Wirklichkeit, der entwickeltere Formenfinn zur Geltung. Maria, die, ganz von vorn gefehen, in der Mitte fitzt, fchlägt noch fanft die Augen nieder, hat aber nichts mehr von jener über alles Irdifche hinausgehobenen Zartheit der früheren Epoche, fondern zieht durch die milde Traulichkeit ihres Wefens an; das liebliche fegnende Chriftuskind in ihrem Schofse, das Maria mit der Linken am Füfschen berührt, überrafcht durch das glückliche Motiv der Haltung und die vortreffliche Durchbildung des Körperchens. Der greife knieende König imponirt durch den feierlichen Ernft feines Ausdrucks, während fein blondbärtiger Gefährte gegenüber eher, wie auch manche andere Männerköpfe, eine gewöhnliche Gefichtsbildung mit breiter Nafe zeigt. Gereon in feiner goldenen Rüftung ift eine wackere Heldengeftalt, und um die demüthige Urfula fchliefst fich ein Kreis von Jungfrauen mit heiteren, lieblichen Kindergefichtern, die auch nicht mehr fcheu die Augen niederfchlagen, fondern munter, ja fchalkhaft in das Leben hinausfchauen. Statt des länglichen Ovals tritt eine mehr rundliche Gefichtsbildung ein, ftatt des fchlanken Verhältniffes, der weichen Haltung, welche in den Kölnifchen Bildern des 14. Jahrhunderts durchgehen, find hier die Proportionen gedrungener, die Leute treten keck, oft mit gefpreizten Beinen auf. Hierin liegt noch ein conventioneller Zug, ebenfo in der fchwächlichen Bildung der Handgelenke, während fonft die Hände felbft meift gut durchgebildet find. Die ideale Gewandung ift auf Maria allein befchränkt, alle übrigen tragen die Mode der Zeit in den prächtigften Stoffen und Farben, die Frauen enges Leibchen und einen weiten Mantel, der zum Schleppkleide wird, die Männer den vorn gefchloffenen, von einem Gurt umfpannten Tappert mit breitem Befatz in anderer Farbe, Hüte und Mützen von der mannigfachften Form mit aufgeworfenen Klappen oder mit umgelegter Sendelbinde, junge Stutzer, wie Urfula's Bräutigam, einen zierlichen Kopffeifen, Schnabelfchuhe und eine »Glocke« mit Pelzbefatz als Ueberwurf. Die Kleider von reichem Stoff, in lebhaften, wechfelnden Farben, der goldbrokatene Ornat, die glitzenden Rüftungen der Ritter, die Goldgefäfse der Könige,

gelefen. Der zweite Auffatz enthält ein Schreiben des Rathes von Köln vom 16. Auguft 1451 an den zu Merfeburg, d. h. offenbar Mörsburg am Bodenfee, das dem Meifter Stephan Lochener den Nachlafs feiner dort verftorbenen Eltern aufzubewahren bittet, da er zur Zeit verhindert fei, felbft zu kommen.

1) Farbendruck der Arundel Society. Stich von Maffau.

Maria's Krone und der mit Rofen gemufterte Teppich hinter ihr klingen untereinander wie mit dem oft allzuzarten Fleifchton und dem meift röthlich blonden Haar zum reichften coloriftifchen Accord zufammen, dabei flattern oben die Fahnen, kleine blaue Engel fchweben in der Höhe, und das Ganze hebt fich von leuchtendem Goldgrund ab. Darin unterfcheidet die kölnifche Schule fich am meiften von der flandrifchen, dafs fie auf die Ausbildung des räum-



Fig. 162. Meifter Stephan: Die h. Jungfrau im Rofenhag. Köln. Aus Schnaafe.

lichen Hintergrundes verzichtet. Auf den Aufsenflügeln war ein folcher in befcheidener Weife angewendet, aber auf den Fefttagsfeiten ift zwar der Rafen mit feinen Blumen und Erdbeeren naturwahr ausgebildet, hinter den Figuren dehnt fich jedoch der feierliche Goldgrund aus, und auch der fcheibenförmige Goldnimbus, den die flämifche Schule verbannte, ift für die heiligen Hauptfiguren beibehalten. Ueber die Technik und die Farbenmaterialien ein bestimmtes Urtheil zu gewinnen, ift fchwer. Die Malerei ift nicht mehr die Tem-

Technik.

peratechnik der vorhergehenden Generation, ohne dafs fich mit Sicherheit eine Anwendung eigentlicher Oelmalerei conftatiren liefse. Jedenfalls liefs das verwendete Bindemittel die zartefte Verfchmelzung zu. Aber der Vortrag ift viel dünner und flüffiger als der der Niederländer.

Madonna mit den Veilchen. Köln.

Einige andere Bilder ftehen dem Rathhausaltar fo nahe, dafs man Arbeiten deffelben Meifters in ihnen vermuthen könnte: die Madonna mit den Veilchen, im Priefterfeminar aufgefunden, jetzt im erzbifchöflichen Mufeum zu Köln. Sie fteht überlebensgrofs da, das mit einem Hemdchen bekleidete Kind auf dem Arme, in der linken Hand Veilchen; hinter ihr ein Teppich und blaue Luft mit Gott Vater, der Taube und Engeln; unten, klein, die Stifterin, zu welcher Mutter und Kind huldreich, in naiver Freundlichkeit herabblicken [1]. Der kindliche Madonnentypus mit hoher Stirn ift hier befonders reizend. Sodann die kleine Madonna im Rofenhag im Kölner Mufeum (Fig. 162), das edelfte Kleinod der ganzen Schule. Das nackte Knäblein thront wie ein kleiner König im Schofse Maria's, die im Wiefengrunde fitzt, finnig das Haupt neigt, ganz in dem Kinde aufgeht und nur ihm zu Ehren fo herrlich gefchmückt fcheint mit der prächtigen Agraffe und der Krone, die von Perlen und Edelfteinen ftrahlt. Engel in zart fchimmernden Gewändern, mit fchalkhaften Lockenköpfchen, muficiren auf Orgel, Harfe und Laute, beten das Kind an, reichen ihm Früchte oder brechen ihm Blumen von der Hecke, die vor dem Goldgrunde in die Höhe fteigt. Oben erfcheint der fegnende Gott Vater, und zwei Engel fchlagen den Vorhang von Goldftoff zurück, um der Welt diefe Herrlicheit zu offenbaren [2].

Madonna im Rofenhag. Köln.

Darftellung im Tempel. Darmftadt.

Möchte man in diefem Bildchen diefelbe Hand vermuthen, die das Dombild gefchaffen hat, fo ift die vom Jahre 1447 datirte Darftellung im Tempel in der Darmftädter Galerie, einft in der Katharinenkirche bei den Deutfchordensrittern zu Köln, wenigftens ein Erzeugnifs der gleichen Schule. Vor einem Altar mit Sculpturenfchmuck und gefticktem Antependium kniet Maria, die Tauben darbietend; Jofeph, ein Alter mit ausdrucksvollem Kopfe, zählt das Geld, das er eben aus dem Säckel gelangt hat; Proceffionen von lieblichen Mädchen hinter der Prophetin Hanna, von Knaben mit blauen Augen und blonden Haaren vor dem Propheten Simeon füllen, Wachskerzen tragend, den Vordergrund. Der ungewöhnliche Reichthum der Compofition und ihr feftliches Gepräge, die Fülle anmuthiger und lebendiger Köpfe und die blühende Farbenfreude, der nur das Durchwachfen des Ultramarin etwas Schaden gethan hat, bilden die Vorzüge diefes Werkes.

Altar des Jüngften Gerichtes. Köln.

Einen etwas fpäteren Charakter hat dann fchon das Jüngfte Gericht im Kölner Mufeum, fruher in der Laurentiuskirche, das voller Phantafie und Bewegtheit ift und einen entfchiedenen Schritt in das Realiftifche verräth. Noch deutlicher zeigt fich diefer in den zwölf kleinen Bildern mit Apoftelmartyrien im Städel'fchen Inftitute zu Frankfurt, den ehemaligen Innenfeiten der Flügel. Mifsgebildetes, verlumptes Gefindel verrichtet hier feine Unthaten. Wolluft malt fich beifpielsweife in denen, welche dem heiligen Bartholomäus die Haut abziehen oder dabei zufchauen. Einer reifst mit beiden Händen an der Haut,

Frankfurt a. M.

---

1) Farbendruck der Arundel Society.

2) *E. Förfter*, Denkmale II.

das Messer zwischen den Zähnen, ein anderer, dessen Hosen am Knie zerrissen sind, sitzt vorn und schleift sein Messer. Die ehemaligen Aufsenseiten, zwei Tafeln mit je drei Heiligen, befinden sich in der Münchener Pinakothek. Auf zahlreiche andere Bilder, in denen diese Schule sich fortsetzt, in den Galerien zu Köln, München, Darmstadt, Berlin, London gehen wir weiter nicht ein. Nur ein ganz kleines Gebetbuch in der Bibliothek zu Darmstadt [1]) sei noch hervorgehoben, das uns den gleichen Charakter in der Miniaturmalerei wiederfinden läfst und am Ende die Datirung 1453 aufweist. Manchmal, wie bei der heiligen Ursula und bei der Madonna, sind sogar directe Reminiscenzen an das Dombild zu erkennen.

München.

Gebetbuch. Darmstadt.

Auch an anderen Stellen finden wir Spuren einer verwandten Kunstrichtung. Eine in ihrem Ursprunge nicht nachweisbare Tafel in der Bildersammlung auf dem Rathhause zu Solothurn zeigt die sitzende Madonna, ein Buch im Schofse, auf grünem Rasen, aus welchem Erdbeeren, Maiglöckchen und Veilchen hervorspriefsen, vor einer Rosenhecke, die Distelfink und Nachtigall beleben, und hinter welcher Goldgrund strahlt; das weifsgekleidete Christuskind tritt auf sie zu und reicht ihr Blumen aus seinem Körbchen, seitwärts, ganz klein, ist der knieende Stifter zu sehen.

Solothurn.

Als eine Probe westfälischer Kunst in verwandter Richtung sind drei Altarflügel mit Goldgrund in der Marienkirche zu Dortmund hervorzuheben: Christi Geburt, auf welcher die liegende Maria das Kind herzt, die Anbetung der Könige und der Tod Marias, mit satter, in breiten Massen vertheilter Farbe, prächtigem Roth und goldgemusterten Gewändern. Es ist vermuthet worden, dafs sie einem der vier Altäre angehörten, die im Jahre 1431 hier gestiftet wurden [2]). Noch etwas alterthümlicher ist der 1424 datirte grofse Altar mit Doppelflügeln aus der Paulinerkirche in Göttingen, jetzt im Welfenmuseum zu Herrenhausen, der aufsen symbolische Darstellungen, die sich auf die Erlösung beziehen, beim ersten Oeffnen die Apostel, ganz innen die Kreuzigung, umschlossen von zahlreichen Passionsscenen, enthält [3]).

Westfalen.

Dortmund. Marienkirche.

Niedersachsen.

Aus der fränkischen Schule ist in dem 1429 datirten grofsen Altar der Franciscanerkirche zu Bamberg, jetzt im Nationalmuseum zu München, ein bedeutendes Werk erhalten. Das Innere enthält in figurenreichen Compositionen auf Goldgrund Christus am Kreuze, auf den Flügeln Kreuztragung und Kreuzabnahme; auf den Aufsenseiten der Thüren sind in flüchtigerer Arbeit Verspottung und Ecce homo dargestellt. In Nürnberg setzt sich eine Schule, die wesentlich in der Bahn der früher geschilderten [4]), in dem Imhof'schen Altar gipfelnden Richtung bleibt, etwa bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts fort. Ihr schönstes Erzeugnifs ist ein zum Andenken der Frau Margaretha Imhof und ihres Sohnes Anton, beide 1449 gestorben, gestiftetes Epitaphium [5])

Franken.

Nürnberg.

---

1) MS. 70. — hoch 0,107, br. 0,080.

2) *C. Becker* im Kunstblatt 1843, S. 369.

3) *Kugler:* Gesch. d. Malerei, 2. Auflage, II 257. *Mithoff:* Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen, II S. 78. Unter dem Kreuze knieen zwei Mönche, nach ihren Spruchbändern der Guardian Bruder Luithelmus, den auch die Hauptinschrift aufsen erwähnt, und ein frater Henricus Duderstatensis. Kugler hat darauf hin Bruder Heinrich von Duderstadt als Maler dieses Altars in die Kunstgeschichte eingeführt, was nicht gerechtfertigt ist.

4) Bd. I S. 405.

5) *R. von Rettberg:* Nürnberg's Kunstleben, Stuttgart 1854, S. 50.

in der Lorenzkirche: die Madonna mit dem Kinde und vier Cherubim, unten die Stifterfamilie, auf Goldgrund. Schönheitsgefühl, edle und naturwahre Bildung der Formen, wirkungsvolle Modellirung und harmonische Farbe zeichnen dieses Gemälde aus.

Salzburg.

Eine besondere Stellung nimmt die Salzburger Malerei des 15. Jahrhunderts ein, für welche einige Bilder im Nationalmuseum zu München bezeichnend sind, namentlich vier grosse Tafeln mit spätgothischer Umrahmung, welche die Heiligen Georg, Katharina, Elisabeth und Wilhelm, sowie auf den ehemaligen Aussenseiten die Verkündigung enthalten. Die Gestalten stehen voll ruhiger Grösse und in lichter Klarheit der Farbe, fast schattenlos, da. Zur leisen Sentimentalität des Ausdrucks kommt das höfisch Zierliche bei Katharina und den beiden Rittern. Hier ist auch ein Exemplar jener im Salzburgischen häufig vorkommenden mädchenhaft-jugendlichen Maria mit betend geschlossenen Händen in einem blauen, mit goldenen Kornähren gemusterten Gewande. Ein Altärchen aus dem Bruderhause zu Hallein, jetzt im Museum zu Salzburg, steht im Charakter den Kölnischen und auch den Nürnberger Arbeiten näher. Innen sieht man die Anbetung der Könige, auf den Flügeln St. Martin und Johannes den Täufer auf Goldgrund, aussen die Verkündigung und auf feststehenden Nebenflügeln die Heiligen Barbara und Katharina vor rothem Grunde mit goldenen Sternen. Die Figuren, grossköpfig und ziemlich gedrungen, stehen breitbeinig da. Prachtgeräthe, vergoldete und versilberte Rüstungen, der silbergestickte Ornat des ersten Königs sind liebevoll durchgeführt. In den weiblichen Köpfen waltet grosse Zartheit. Andere Arbeiten verwandten Charakters bewahrt das Diöcesan-Museum zu Freising, so die Flügel des ehemaligen Altars zu Weildorf bei Teisendorf mit acht Scenen aus der Marienlegende und einen von dem Salzburger Canonicus Johann Rauchenperger (Reichenberger) gestifteten Altar, der die stehende Madonna zwischen beiden Johannes, auf den Flügeln sechs Heilige und, zu Marthas Füssen, den Stifter enthält; da dieser, seit 1429 Erzbischof von Salzburg, noch nicht die Insignien dieser Würde trägt, muss das Werk früher entstanden sein [1]. Dieselbe Richtung finden wir auch in den Miniaturen einer aus Salzburg stammenden Bibel, die 1430 von dem Geistlichen Peter Grillinger dem heiligen Rupertus gewidmet wurde, in der Münchener Bibliothek [2], wieder. Zu einem in Deckfarben zart ausgeführten Dedicationsbilde gesellt sich eine Fülle kleiner Darstellungen, besonders in den Initialen.

Bibel aus Salzburg. München.

Schwaben.

Aus der schwäbischen Schule ist ein für diese Richtung höchst bezeichnendes, datirtes Werk erhalten: der Magdalenenaltar in der Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim, dessen Inschriften *Lucas Moser*, Maler von Wil, als Meister des Werkes, und das Jahr 1431 nennen [3]. Die Predella enthält Christus zwischen den klugen und thörichten Jungfrauen; neben dem Mittel-

Tiefenbronn. Lucas Moser.

1) Aus dem Kapuzinerkloster in Salzburg erworben. Vgl. Mitth. der k. k. Centralcommission. XI, 1866, S. 70, mit Abbildungen.

2) Cod. lat. 15701. Das oben mitgetheilte Datum im Widmungsgedicht, einem Akrostichon. Der Schreiber, *Johannes Freybeck* von *Königsbrück*, war, nach der Schlussnotiz, schon 1428 fertig.

3) Die Inschrift mit ihrem originellen Nothschrei über die Kunstzustände lautet: »Schrie kunst schrie und klag dich ser din begert jectz niemen mer So o we 1431. — Lucas Moser maler von wil maister des werx bit Got vir in.«

ſchrein mit der geſchnitzten Darſtellung von Magdalenas Himmelfahrt zeigen die Gemälde der geöffneten Flügel die Heiligen Martha und Lazarus als Biſchof. Ihre Auſsenſeiten ſowie die feſtſtehenden Felder daneben enthalten legendariſche Darſtellungen aus der Magdalenen- und Lazarus-Geſchichte. Im Spitzbogenfelde, welches das Ganze krönt, iſt das Gaſtmahl des Phariſäers, bei welchem Magdalena die Füſse Chriſti ſalbt, zu ſehen. In den legendariſchen Scenen walten Beweglichkeit und Fähigkeit anſchaulicher Erzählung; Köpfe und Hände ſind meiſt ziemlich verſtanden, nur gerathen bei dem Verſuche ſtärkerer Verkürzungen oft die Unterpartien des Geſichtes nicht ganz. Die Männer ſind ausdrucksvoll, die Frauen oft von groſser Lieblichkeit. Bei Klarheit, Flüſſigkeit und breitem Vortrage der Farbe iſt die Geſammtſtimmung eine heitere und anziehende.

Donau-eſchingen.

Etwas ſtärker iſt die Hinneigung zum Realismus, beſonders in Betreff der Köpfe, in einem Bilde der fürſtlich Fürſtenbergiſchen Sammlung zu Donaueſchingen, das die heiligen Eremiten Paulus und Antonius in der Wüſte darſtellt, 1445 datirt und mit einer Inſchrift im ſchwäbiſchen Dialekte verſehen iſt.

Colmar. Staufenbergiſcher Altar.

Ein Ausläufer dieſer älteren, von einem Hauche des mittelalterlichen Gefuhls durchdrungenen, dem flandriſchen Realismus noch nicht erſchloſſenen Richtung iſt der Staufenbergiſche Altar im Muſeum zu Colmar [1]), aus der Antoniterpraeceptorei Iſenheim im Oberelſaſs ſtammend, nach Stil und Coſtümen wahrſcheinlich bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entſtanden. Das Mittelbild enthält die Pietas: Maria ſitzt unter dem Kreuze, den Leichnam ihres Sohnes im Schoſse; ſeitwärts Marterinſtrumente. Zwei Flügel, wie die Mitteltafel auf Goldgrund, ſtellen die Verkündigung und Chriſti Geburt dar. Ihre ehemaligen Auſsenſeiten, auf grünem Grunde mit goldenen Sternen, zeigen zu den Fuſsen des Gekreuzigten einen Stifter in ritterlicher Tracht, mit dem Wappen eines Freiherrn von Staufenberg, und ſeine Gattin, gegenüber Maria und Johannes. Das Nackte, namentlich im Chriſtuskörper des Mittelbildes, zeigt geringes Verſtändniſs der Form, die Bildung iſt zu weichlich, die Gelenke ſind kaum angegeben, die Verkürzungen nicht ſehlerlos; dabei iſt aber die Modellirung im Nackten durch zarte Mitteltöne und graue Schatten bemerkenswerth, die ganze Malweiſe iſt bei lichter Haltung von feinſter Verſchmelzung, und vor allem offenbart ſich in dieſem Werke eine bewundernswerthe Tiefe und Innigkeit des Seelenlebens, die in dem Antlitz der thränenreichen Mutter Gottes gipfeln. Der Altar erweiſt ſich als Arbeit eines der beſten Meiſter dieſer älteren Richtung.

B. Die deutſchen Schulen unter niederländiſcher Einwirkung. — Rheinlande und Weſtfalen.

Ausbreitung flandriſcher Einflüſſe.

Unterdeſſen breitete ſich der unmittelbare flandriſche Einfluſs im Vereine mit der flandriſchen Technik mehr und mehr in den verſchiedenen deutſchen Gegenden aus. In der Behandlung aber ſind überall ſichtliche Verſchiedenheiten der deutſchen Maler von den flandriſchen zu conſtatiren. In

1) Abb. bei *Goutzwiller:* Le Musée de Colmar, 2. édition, Colmar 1875, S. 51.

der Farbe und im Vortrage ftreben die Deutfchen zunächft ihren Vorbildern fo nahe wie möglich zu kommen; mitunter erreichen fie auch eine ähnliche Leuchtkraft im Colorit, aber felten die wahrhaft malerifche Empfindung, welche den Niederländern eigen ift. Auch in ihren beften Leiftungen zeigen fie faft niemals einen fo grofsen malerifchen Reiz des Details. Sie zeichnen noch immer mit dem Pinfel, und defshalb verfchwinden bei ihnen die Umriffe nicht, fondern bleiben als fcharfe, dunkle Linien beftehen. In der Ausbildung der Localität, des Innenraums wie der Landfchaft, bleiben fie am meiften gegen die flandrifche Schule zurück, deren Naturpoefie, Luftperfpective, Lichtwirkung, Stoffwahrheit, Schmelz und Duft der Formen fie nicht erreichen. Noch lange Zeit halten fie ihre Hintergründe ziemlich einfach und verwenden für die Fefttagsfeiten der Altäre regelmäfsig Goldgrund, wenigftens anftatt der Luft. Die Zeichnung zeigt den flandrifchen Einflufs in den fcharf individuellen Charakteren, unter denen bei den Deutfchen allerdings in den Hauptfiguren aus der heiligen Gefchichte manchmal noch der ältere ideale Typus nachklingt, in der Bildung des Körpers mit feinen mageren Formen, befonders in den Extremitäten, endlich in den eckigen Brüchen der Gewänder. Dagegen fehlt den Deutfchen die Ruhe, Milde und Gemeffenheit, welche in den flandrifchen Bildern vorwiegt und am Schluffe diefer Epoche bei einem *Memlinc*, einem *Gerard David* immer ftärker hervortritt.

Farbe und Behandlung

Localität.

Charaktere.

Bei lebhafterer Phantafie und reicherer Erfindungskraft haben die Deutfchen oft geiftig mehr auszudrücken als die Niederländer, aber laffen deren feine Bildung, Sicherheit und Befonnenheit vermiffen. Die Situationen, die fie vorführen, find mannichfaltiger und bewegter, aber ihr theoretifches Wiffen und ihre Formenkenntnifs find zu unzulänglich, um ihnen eine volle Verwirklichung ihrer Intentionen möglich zu machen. Bald gerathen nach alterthümlicher Art die Figuren fteif, die Bewegungen eckig und gezwungen, bald bricht der neue Naturalismus zu fchrankenlos durch und verzerrt die Charaktere in das Fratzenhafte, die Motive in das Rohe und Uebertriebene. Da wird Kugler's Wort [1] wahr »von der halbfreigewordenen Kunft, welche die wildeften Verfuche macht, alle und jegliche Feffeln abzuwerfen«. Die Eurhythmie, die überlieferten Proportionen, die Idealität des Ausdrucks, welche der mittelalterlichen Malerei bei aller ihrer Unvollkommenheit Stil verliehen, find verloren, aber die volle Naturbeherrfchung und die künftlerifche Freiheit find noch nicht erreicht. So bleiben die Erzeugniffe diefer Periode weit gegen das Kölner Dombild und die verwandten Schöpfungen zurück, in denen ein Schönheitsgefühl und eine Harmonie walten, welche den Werken der folgenden Generation mangeln. Freilich darf dabei nicht überfehen werden, dafs auf der Bahn eines *Meifters Stephan* doch kein weiterer Fortfchritt möglich ift. Der Compromifs zwifchen dem mittelalterlichen Idealismus des Gefühls und der realiftifchen Neigung kann in einzelnen Werken anziehend fein, aber zu keiner Entwicklung fuhren, für welche der entfchiedene Realismus doch der einzige Weg bleibt.

Erfindung.

Mangel der Formenkenntnifs.

Das Bedenklichfte am damaligen deutfchen Kunftbetrieb ift aber feine Handwerksmäfsigkeit. Die eigentliche Kunftliebhaberei, durch welche in den

Handwerksmäfsigkeit.

1) Gefch. der Malerei, 2. Aufl. I. S. 251.

Niederlanden Hof und Bürgerthum mit einander wetteiferten, ist in Deutschland nicht zu finden. Die Höfe und der Adel sind herabgekommen und verarmt, die feinere Sitte, welche den aristokratischen Kreisen anderer Völker eigen geblieben ist, fehlt diesen Kreisen in Deutschland, die in eine arge Verrohung herabgesunken sind. Ein besserer Geist herrscht nur im Bürgerstande, der aber auch in Reichthum und Glanz nicht mit dem flandrischen wetteifert; im grofsen und ganzen gibt lediglich der religiöse Sinn, der Bilder als fromme Stiftungen ansieht, den Malern Arbeit und Nahrung. An grofsen Schnitzaltären, bei welchen sie mit den Bildschneidern gemeinschaftlich thätig waren und neben ihnen, wenn diese das Innere des Schreins mit plastischen Figuren füllten, oft nur in zweiter Linie standen, hatten die Maler hauptsächlich zu arbeiten. Nur eine Handwerksleistung wurde von ihnen beansprucht, die Bezahlung war nach fabrikmäfsiger Massenproduction bemessen, eine zartere Vollendung wurde von dem Besteller und vom Publicum selten verlangt und gewürdigt [1]).

Wie die flandrischen Einflüsse in der damaligen deutschen Malerei vermittelt wurden, wissen wir nicht durch thatsächliche Nachrichten, sondern können wir nur aus allgemeiner Kenntnifs der Verhältnisse schliefsen. Für den Maler folgten wie für alle Handwerker auf die Lehrzeit die Wanderjahre. Der glänzende Aufschwung der Malerei in den Niederlanden lockte die Wandernden in die dortigen Städte; wer da gewesen war, übermittelte hernach in der Heimat wieder anderen etwas von flandrischer Technik und Auffassung. Dennoch ist es erklärlich, dafs diese Einflüsse in den Nachbargegenden am stärksten waren, deren Verkehr und Austausch mit Flandern ein fortgesetzter blieb, und so ist denn die niederländische Einwirkung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts namentlich in der niederrheinischen Malerei wahrzunehmen.

Niederrheinische Schule.

Die Schule von Köln gerieth in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in eine neue Bahn, in der sie nicht mehr so eigenartig war, aber der sie sich doch nicht entziehen konnte. Historisch sind wir über sie leider schlecht unterrichtet. Wir kennen, namentlich durch Merlo's Auszüge aus den städtischen Schreinsbüchern, zahlreiche Künstlernamen, aber wir sind nicht im Stande, dieselben mit erhaltenen Werken in Beziehung zu bringen. Dennoch treten uns in den Bildern selbst bestimmte Künstlerindividualitäten entgegen; den Meister eines Werkes erkennen wir oft in anderen Arbeiten wieder, und um diese namenlosen Künstler zu bezeichnen, pflegt man sie dann nach einem Hauptwerke zu benennen. In diesem Sinne spricht man von dem *Meister der »Lyversbergischen Passion«*.

Meister der Lyversbergischen Passion. Köln.

Diese ist eine Folge von acht Bildern aus der Leidensgeschichte, früher in der Sammlung des Stadtrathes Lyversberg in Köln, jetzt im dortigen Museum.

1) Die Erforschung dieser Partie der deutschen Kunstgeschichte liegt noch sehr im Argen. Durch Willkür und Mangel an Methode haben namentlich *J. D. Passavant's* Beiträge zur Kenntnifs der alten Malerschulen in Deutschland, Kunstblatt 1841 und 1846, Verwirrung angerichtet. *Waagen* dagegen, obwohl er auch nicht zu eigener historischer Specialforschung gelangte, verstand wenigstens zu beschreiben, richtig zu urtheilen und zu vergleichen, und dadurch haben seine Bücher: »Kunstwerke und Künstler in Deutschland« und »Handbuch der niederländischen und deutschen Malerschulen« bleibenden Werth. Ein ordentlicher Anbau dieses kunstgeschichtlichen Gebietes kann aber nur durch eifrige Specialforschung und durch archivalische Studien an den verschiedenen Orten erreicht werden.

Sichtlich treten einzelne flandrische Typen und Motive hervor, manche Bilder sind aber nicht frei von Uebertreibungen und nicht hinreichend geschlossen in der Composition. Dieselbe Hand zeigt sodann ein gröfseres Triptychon mit der Beweinung Christi, ebendaselbst, das auch durch seine Datirung wichtig ist; es wurde, laut Inschrift, zum Andenken des 1480 verstorbenen Kölner Professors Magister Gerardus de Monte gemalt. Unter dem leeren Kreuze erblicken wir die in Jammer aufgelöste Maria, von Johannes unterstützt, weiter vorn tragen Joseph von Arimathia und Nicodemus den Leichnam Christi, dessen Hand der links vor dem heiligen Andreas knieende Magister Gerhard ergreift; rechts steht noch St. Thomas [1]). Beide Heilige kehren mit zwei Stiftern aus derselben Familie auf den Flügeln wieder. Die Anordnung des Mittelbildes hat vielleicht zu sehr den Charakter des kunstvoll Aufgebauten, aber im Geiste der besten flämischen Meister sind die charaktervollen Köpfe, besonders Nicodemus und der Magister, und der tiefe, ergreifende Ausdruck. Obwohl Goldgrund die Luft vertritt, ist doch die landschaftliche Ferne mit dem romanischen Dome zwischen Hügeln schon recht durchgebildet.

München. Nürnberg. Nahe verwandt ist eine Folge aus dem Marienleben, die wohl auch mit Recht dem Meister der Lyversbergischen Passion zugeschrieben wird, und von der sich sechs Bilder, alles kleinere Tafeln breiten Formates, Joachim und Anna am Thor, Marias Darstellung im Tempel (Fig. 163), ihre Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung und Himmelfahrt, in der Münchener Pinakothek befinden, während die Morizcapelle in Nürnberg noch ein siebentes, den Tod Marias, bewahrt. Charaktere und Ausdruck sind nicht minder vortrefflich, die ruhigeren Vorgänge wirken anziehender, und bei ihnen kommt der Meister auch in Haltung und Motiven den flandrischen Vorbildern näher. Die Scenerie, namentlich die architektonische, unterhalb des Goldgrundes, ist hier in der Perspective weniger verstanden und minder durchgebildet, als auf dem Altar von 1480, der wahrscheinlich eine spätere Periode des Meisters vertritt, aber die Farbe ist besonders kräftig und leuchtend [2]).

Justus de Allamagna, Genua. Für einen Maler aus der damaligen Kölnischen Schule würde man am ehesten auch jenen *Justus de Allamagna* halten, der nach der Inschrift im Jahre 1451 das Wandbild der Verkündigung Marias im Kreuzgange zu S. Maria di Castello in Genua gemalt hat [3]). Die Köpfe sind gut durchgeführt und haben in ihrer edlen Klarheit noch etwas von dem älteren Stil bewahrt. Den Gewändern, an denen viel Gold verwendet ist, fehlen noch die scharfen Brüche.

---

1) *E. Förster:* Denkmale, Bd. XII.

2) Lithographien von *Strixner* in der Boisserée-Galerie. — Die Vermählung Marias aufserdem bei *E. Förster:* Denkmale, Bd. VII. — Ueber einen Altar in Sinzig und einen 1463 datirten Altar zu Linz am Rhein, die demselben Meister beigemessen werden, vgl. *Kugler:* Gesch. d. Mal., 2. Aufl., II. S. 153. — Mir selbst schienen dem Meister der Lyversbergischen Passion zwei Bilder in der Galerie zu Darmstadt nahezustehen, Scenen aus der Legende des heiligen Bruno, des aus Köln stammenden Stifters der Karthäuser; in unteren Abtheilungen als Stifter Kaiser Maximilian und sein Sohn Philipp von Burgund als Knabe. Eine verwandte Richtung bei nicht minder starkem Einflufs der flandrischen Schule zeigt der grofse Altar mit Darstellungen aus der Legende der Heiligen Georg und Hippolyt im Museum zu Köln. Ein älteres niederrheinisches Bild, das sich auch schon ganz dem niederländischen Realismus zuneigt, besitzt das Museum in Basel: die Krönung Marias im Kranze von Heiligen, bezeichnet I. M. 1457.

3) *E. Förster:* Denkmale, XI.

Aber die spätgothische Architektur, die Ausstattung des Raumes mit mannigfachem Geräth, der Fernblick in die Landschaft mit kleinen Figuren lassen schon niederländische Einwirkung wahrnehmen.

Altar der heil. Sippe, Köln.

Einen weiteren Schritt dem Meister der Lyversbergischen Passion gegenüber vertritt der Altar der heiligen Sippe im Museum zu Köln, nach den Wappen für die dortige Patricierfamilie Haquenay gemalt und wohl an der Grenze des 15. und des 16. Jahrhunderts entstanden. Die Aussenseiten der Flügel enthalten S. Achatius mit seinen Gefährten und Caecilia, Gudula, Helena



Fig. 163. Meister der Lyversberg'schen Passion: Darstellung Mariae im Tempel.

nebst einer vierten Heiligen, vor ihnen Mitglieder der Stifterfamilie. Auf den Innenseiten knieen der Stifter und die Stifterin selbst vor Rochus und Nicasius, Gudula und Elisabeth. Auf dem Mittelbilde schart sich um Anna und Maria, die gemeinschaftlich in der Mitte thronen und das Kind halten, die übrige heilige Sippe, zu der sich die heilige Barbara und die heilige Katharina, die vom Christuskinde den Ring empfängt, gesellt haben. Die charaktervollen Männerköpfe, die zarten Gesichter der Frauen kommen den flandrischen Typen nahe, und auch Zeichnung und Motive entsprechen einem Stile, der etwa zwischen dem des *Memlinc* und dem des *Gerard David* steht. Haltung und Bewegungen sind wohlgemessen, von alterthümlicher Steifheit frei. Die Farbe ist von herrlicher Leuchtkraft in den reich gemusterten Gewändern wie in dem

zart röthlichen Fleischton. Auch im Hintergrunde haben Realismus und malerischer Sinn gesiegt, der Goldgrund ist verschwunden; in der schönen landschaftlichen Ferne, die dem Mittelbilde und den Flügeln gemeinsam ist, sind noch kleinere Scenen aus der Marienlegende zu sehen [1]).

Frankfurt a. M.

Aus Frankfurt a. M. kennen wir zwar den Namen eines vielbeschäftigten Malers aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts: *Konrad Fyol*, der zwischen 1466 und 1498 Zahlungen empfängt und Verträge über Altarwerke abschliefst. Aber nur aus Gutdünken waren einige Bilder im Städelschen Institute auf seinen Namen getauft worden. Es ist keine Arbeit von ihm nachweisbar [2]).

Westfalen.

Liesborner Meister.

London.

Eine der rheinischen verwandte Schule breitete sich in Westfalen aus. Eins ihrer Hauptwerke war der grofse Hochaltar der Klosterkirche zu Liesborn bei Münster, 1465 unter Abt Heinrich vollendet [3]). Aus der Krüger'schen Sammlung sind zwei Fragmente in die Nationalgalerie zu London gelangt: die Halbfiguren der Maria nebst Cosmas und Damianus und des Apostels Johannes nebst Scholastica und Benedict. Sie standen unter dem Kreuze Christi, was den schmerzlichen Ausdruck der Köpfe erklärt. Die Milde der ziemlich länglichen Gesichter mit schmalen Augen, die zarten und gemessenen Geberden sind anziehend, die Farbe ist nicht kräftig, aber harmonisch und klar.

Bilder aus Soest, Berlin.

Wenn hier vielleicht noch eine Nachwirkung der älteren idealistischen Richtung zu spüren ist, so tritt der flandrische Einflufs stärker aber hart und unverarbeitet in dem grofsen Triptychon aus Soest im Berliner Museum hervor [4]). Verwirrt und überladen ist die Composition des Mittelbildes, welches die figurenreiche Kreuzigung mit anderen Passionsscenen vereinigt. Die Flügel mit Scenen aus der Kindheit Christi, von der Verkündigung eingeleitet, und aus der Auferstehungsgeschichte sind ruhiger. Goldgrund vertritt die Luft, auf dem Mittelbilde ist auch die Farbe unharmonisch.

Bilder aus Corvey, Münster.

Zu dem Erfreulichsten aus der damaligen westfälischen Schule gehört ein aus Corvey stammender Altar im Kunstverein zu Münster: in der Mitte die heilige Sippe, auf Aufsen- und Innenseiten der Flügel je sechs Heilige innerhalb spätgothischer Architektur und auf sauber gemalten Fufsbodenfliesen. Die Köpfe, in der Form etwas kurz, sind höchst realistisch, die Kinder im Mittelbilde haben aber die schlankeren Proportionen von Erwachsenen. Die Behandlung ist höchst sorgsam, die Farbe klar. Ganz übereinstimmend im Charakter ist ein anderes Bild ebenda: Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in Seitenabtheilungen Andreas und Georg, unten drei kleine Stifterfiguren, ein Ritter und zwei Damen, von bewundernswerther Feinheit.

---

1) *E. Förster:* Denkmale, Bd. XII.

2) *Ph. F. Gwinner:* Kunst u. Künstler in Frankfurt a. M. Frankf. 1862, S. 16; Zusätze. 1867, S. 22.

3) Chronicon Liesbornense in *B. Wittii* historia Westphaliae, 772. Vgl. *Nordhoff:* Die Chronisten des Klosters Liesborn, Münster 1866, S. 32 (aus der Zeitschrift für vaterl. Geschichte u. Alterthumskunde Westfalens, B. XXVI).

4) Trug lange den von *Passavant* erfundenen Namen *Jarenus*. Auf einer Beweinung Christi zu Wilton House hatte *Passavant* (Kunstreise durch England und Belgien, S. 141, 402) die Reste der Inschrift Nazarenus u. s. w. auf der vom Kreuze abgenommenen Tafel »Jarenus« gelesen, und diesem neuentdeckten Meister zugleich jene Berliner Bilder zugeschrieben; auch dies ohne Grund, denn das Bild in England ist jenen weit überlegen und steht dem niederländischen Stil näher. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, II, S. 422.

C. Holzſchnitt und Kupferſtich.

Bilddruck.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts greifen die Techniken des Bilddruckes, der Holzſchnitt und der Kupferſtich, bedeutſam in die Kunſtgeſchichte ein [1]), und zwar beſonders in Deutſchland. Die Geſchichte und die Analyſe dieſer Techniken gehören an und für ſich nicht in den Rahmen unſerer Darſtellung, nur ſoweit Erfindungen der zeichnenden Kunſt in ihnen zu Tage treten, müſſen wir ſie berückſichtigen.

Zeugdruck.

Der Holzſchnitt iſt hervorgegangen aus dem Zeugdruck. Durch hölzerne Model wurden den gewebten Stoffen Muſter, Verzierungen, ſelbſt figürliche Darſtellungen aufgedruckt als Erſatz für geſtickte oder eingewebte Ornamentation oder auch als Vorzeichnung für Stickereien. Daſs dieſes Verfahren ſchon im 14. Jahrhundert zu umfangreichen bildlichen Darſtellungen benutzt wurde, beweiſt die ſogenannte Tapete von Sitten [2]). Nach Ende des 14., dann aber namentlich ſeit Anfang des 15. Jahrhunderts wurden Abdrücke geſchnittener Holzſtöcke auf Papier gemacht.

Holzſchnitt.

Die Linien der Zeichnung blieben, während das Uebrige mit dem Meſſer weggeſchnitten wurde, erhaben ſtehen und druckten mittels der auf ihnen aufgetragenen Farbe.

Druckverfahren.

Das Drucken ſelbſt geſchah zunächſt durch eine höchſt primitive, unvollkommene Preſſung; ein Fortſchritt waren dann die Drucke mit dem Reiber oder Streichballen. Sie wurden endlich durch ein vervollkommnetes Verfahren, den Druck mittels der wirklichen Buchdruckerpreſſe, verdrängt. Da aber das Publicum nicht bloſs eine ſchwarze Umriſszeichnung, ſondern ein farbiges Bild verlangte, wurden dann die ſo erzielten Abdrücke gewöhnlich noch colorirt, meiſtens durch Patronen.

Colorirung.

Formſchneider.

Die Formſchneider, zugleich Kartenmacher und Briefmaler, bildeten ein beſonderes Gewerbe, waren aber meiſt mit den Malern und den verwandten Gewerben zur ſelben Bruderſchaft oder Zunft vereinigt. Lagen ihren Darſtellungen auch häufig Vorzeichnungen von Malern zu Grunde, ſo fielen dieſelben doch bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts höchſt roh und unbeholfen aus. War aber das Bild durch das ganze Mittelalter hindurch ein Werkzeug der Belehrung geweſen, ſo wurde das um ſo mehr der Fall, ſeit die Mittheilung an immer weitere Kreiſe nun durch den Bilddruck gefördert wurde, der alſo nicht bloſs in techniſcher Hinſicht, ſondern auch in geiſtiger Beziehung ein Vorläufer des Buchdruckes iſt.

Gegenſtände.

Den Gegenſtänden nach ſind die Holzſchnitte zunächſt Heiligenbilder, wie ſie an den Kirchthüren und auf den Meſſen verkauft wurden. Dazu kommen Folgen aus der bibliſchen Geſchichte oder aus Legenden, allegoriſche Darſtellungen erbaulichen Charakters wie das »Speculum humanae salvationis« oder die »Turris sapientiae«, profane Darſtellungen verſchiedener Art, Kalender, Neujahrswünſche, Spottblätter und beſonders Spielkarten. An die einzelnen

---

1) *A. Bartſch:* Peintre-Graveur, Bd. VI und X. — *J. D. Paſſavant:* Peintre-Graveur, I u. II, Leipzig 1860. — *T. O. Weigel* u. *Zeſtermann:* Die Anfänge der Druckerkunſt in Bild und Schrift. Leipzig 1866, 2 Bde. Abbildungen. — *Eſſenwein:* Die Holzſchnitte des german. Muſeums, Nürnberg, desgl. — *F. Lippmann:* Ueber die Anfänge der Formſchneidekunſt und des Bilddruckes; Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft, I. S. 215.

2) *Ferd Keller* in den Mitth. d. antiquar. Geſellſchaft. Zürich, B. IX, Heft 6. Eine italieniſche Arbeit.

Xylographische Bücher.

Blätter reihen sich die xylographischen, das heisst in Holztafeldruck hergestellten Bücher (»Blockbücher«), bei denen ein nicht mit beweglichen Lettern gedruckter, sondern im Ganzen aus dem Holzstock ausgeschnittener Text sich zu den Bildern gesellt. Solche Bücher gingen nicht nur dem Druck mit beweglichen Lettern voran, sondern erhielten sich auch nach deren Erfindung noch immer als ein besonderer, von den Formschneidern betriebener Industriezweig. Bücher dieser Gattung sind die Apokalypse, der Entchrist (Antichrist), das Salve Regina, die Ars moriendi, der Todtentanz, die acht Schalkheiten u. s. w. Nach Erfindung des Letterndruckes schloss der Holzschnitt sich auch diesem an und schmückte dessen Erzeugnisse mit Randleisten, Initialen und Illustrationen. Mit dem Inhalt der Bücher erweitert sich auch der Kreis des Gegenständlichen in den Bildern. Die profane Geschichte, Sagen und Erzählungen, die Beschreibungen ferner Welttheile, das Thier- und das Pflanzenreich werden zum Stoff. Die Holzschnitte dringen in alle Häuser ein und bilden für die Phantasie des Volkes das tägliche Brot.

Verbindung mit dem Buchdruck.

Kupferstich.

Ganz anderen Ursprungs ist der **Kupferstich**. Er ist eine Technik, die zum **Goldschmiedehandwerk** gehört und zunächst auch ausschliesslich in der Hand von Goldschmieden ruht. Die Technik des Eingravirens mittels des Grabstichels zur Verzierung metallener Gegenstände und Geräthe ist, wie bereits im Alterthum, so auch im ganzen Mittelalter üblich. Die grossen Messing-Grabplatten mit figürlichen Darstellungen in flacher Gravirung, wie sie namentlich gegen Ende des Mittelalters immer häufiger wurden, ferner die kleinen Silber- oder Goldplättchen mit gravirten Darstellungen, die sogenannten **Niellen**, sind Beispiele solcher Technik. Niello (nigellum, schwarz) ist eigentlich die schwarze, aus Metall und Schwefel bestehende Schmelzmasse, welche in die vertieften Stellen des Metalls eingelassen wird, um dieselben zu dämpfen und das Bild schärfer zum Vorschein kommen zu lassen. Von solchen gravirten Platten wurden wohl gelegentlich vor der Ausfüllung mit Niello Abdrücke genommen, um vor der Fertigstellung die Wirkung sowie etwa noch erforderliche Correcturen auszuproben; aber die Periode des eigentlichen Kupferstiches begann doch erst, als man den Abdruck nicht bloss als eine Probe, sondern als den Zweck der künstlerischen Arbeit behandelte, das Graviren der Platte aber nur als Mittel zum Zweck, als Werkzeug der Vervielfältigung.

Goldschmiedstechnik.

Niellen.

Vervielfältigung.

Kunstbildung der Goldschmiede.

Die Goldschmiedekunst war einst der Kern aller in klösterlichen Werkstätten betriebener Kunstfertigkeiten gewesen; sie war auch in den Händen bürgerlicher Meister eines der vornehmsten Gewerbe. Die Künstler, die in dem kostbarsten Material arbeiteten, mussten nicht nur in allen Techniken, in denen das Metall zu behandeln war, erfahren sein, sondern mussten überhaupt künstlerische Schulung besitzen. Sie waren Meister in der Plastik im Kleinen, sie durften auch in der Darstellung menschlicher Gestalten keinem anderen Künstler nachstehen, vor allem aber mussten sie tüchtige Zeichner sein. Nicht bloss für Italien, sondern für die ganze neuere Kunstentwickelung hat eben das Wort Vasari's Geltung, dass das Zeichnen Vater und Mutter aller Künste ist [1]);

1) Im Leben *Giotto's*, ed. *Milanesi*, I. S. 399; »Essendo il disegno e l'invenzione il padre e la madre di tutte quest' arti, e non d'una sola.«

es ift, als Hauptorgan der künftlerifchen Erfindung, das gemeinfame Band aller Zweige bildender Kunft.

Die Goldfchmiede, welche in Kupfer ftachen, befafsen die Fähigkeit malerifcher Darftellung, ihre Compofitionen wetteiferten mit denen der Maler, und fie vervielfältigten grofsentheils eigene Erfindungen, nicht Vorzeichnungen von fremder Hand. Das gilt namentlich von Deutfchland und den Niederlanden, wo der Kupferftich noch früher als in Italien nachweisbar ift.

Meifter von 1446. Meifter P. von 1451.

Zu den früheften Daten auf Kupferftichen deutfchen Urfprungs gehören die Jahreszahlen 1446 auf der Geifselung einer Paffionsfolge (Sammlung Renouvier in Montpellier) und 1451 auf einer Madonna auf dem Halbmonde, deren Meifter aufserdem mit der Initiale P gezeichnet hat [1]). Dort find die Verhältniffe derb und kurz bei lebendiger Action, aber geringer Formenkenntnifs und fchwachen Extremitäten. Hier findet man bereits ftilvolle Zeichnung, klare Linienführung, einen gewiffen Adel der Auffaffung.

Meifter von 1464.

Ein ziemlich productiver Zeichner und Stecher ift *der Meifter von 1464*, auch — nicht fehr bezeichnend — *Meifter mit den Schriftbändern* (maître aux banderoles) genannt. Die Jahrzahl 1464 befindet fich auf dem A eines von ihm geftochenen Alphabetes. Dafs die Heimat des Stechers am Niederrhein oder in Weftfalen gefucht werden mufs, beweift der niederdeutfche Dialekt der Umfchriften auf feinen Schöpfungstagen, feinen Lebensaltern. Aufser Bibelbildern und Heiligen hat er Sibyllen, Helden des Alterthums, ein Parisurtheil, eine Allegorie des Glücksrades, den Jungbrunnen, eine merkwürdige Darftellung aus dem gefellfchaftlichen Leben der Zeit mit Männern bei Fechtübungen und badenden Frauen, die mit einem Narren kofen, geftochen. Die Technik mit den fchweren Umriffen und der fpröden Schattirung ift primitiv, die Motive find fteif und unfchön, aber bei diefer Mannigfaltigkeit der Gegenftände feffelt uns die Lebendigkeit der Phantafie und die Anfchaulichkeit der Darftellung.

Meifter E. S.

Bereits auf höherer Stufe fteht dann der *Meifter E. S.*, auch *Meifter von 1466* genannt, weil auf zahlreichen Blättern von feiner Hand jene Initialen fowie die Jahreszahlen 1466 oder 1467 vorkommen. Die Verfuche, feinen Namen nach den Initialen zu errathen, haben fehlgefchlagen, aber die Infchriften auf zwei Hauptblättern, der grofsen Madonna von Einfiedeln (B. 35) und dem fegnenden Chriftusknaben (Paff. 154), find oberdeutfch, wohl fchwäbifch. Zugleich ift aber der Einflufs flandrifcher Malerei ftark wahrnehmbar. In religiöfen Darftellungen zart und empfindungsvoll, ja graziös, baut er feine Compofitionen mit Gefchick auf, wofür die erwähnte Madonna von Einfiedeln ein glänzendes Beifpiel ift, führt die Linien mit Sicherheit, obwohl die Formen oft noch dürftig bleiben, und namentlich die Köpfe im Verhältnifs etwas grofs, die Extremitäten allzulänglich gerathen oder in der Bewegung gewunden und geziert find. Trotz der Schwäche in der Perfpective zeigt er doch eine ftärkere Ausbildung der Räumlichkeit und des landfchaftlichen Elementes. In technifcher Beziehung erreicht er eine regelmäfsigere Strichlage, doch ohne Anwendung von Kreuzfchraffirungen, feinere Modellirung im Nackten und kräftigere Schatten. Bartfch hat ihm 113 Blatt zugefchrieben, Paffavant hat

1) Ehemals in der Weigel'fchen Sammlung. Abb. im Weigel'fchen Werke, Bd. II.

fein Werk fogar auf 212 Nummern gebracht, und beide haben in ihrem Verzeichnifs mit den echten Arbeiten des Meifters viel vereinigt, was gewifs nicht derfelben Künftlerindividualität, fondern nur verwandten Richtungen innerhalb derfelben Zeit angehört, und eine ftreng kunfthiftorifche Revifion wäre hier am Platze. Von zahlreichen profanen Darftellungen, Spielkarten, Initialen, Ornamenten, die ihm beigemeffen werden, ift kein einziges Blatt durch Monogramm und Jahrzahl beglaubigt. Dennoch fei über diefe Bilder wenigftens noch ein Wort gefagt. Unter diefen Geftalten und Genrefcenen finden wir eine Fülle von Motiven, die für die Sitten der Zeit, ihre joviale Heiterkeit, auch ihre Lascivität charakteriftifch find, und welche die Zeichner mit vieler Keckheit feftgehalten haben. Das Geiftreichfte und Uebermüthigfte ift namentlich ein Alphabet gothifcher Minuskeln, die aus Thieren, oft in phantaftifcher Zufammenftellung, Reiterkämpfen, aber auch aus erotifchen Scenen von bedenklichfter Ausgelaffenheit mit Mönchen, Nonnen und Schalksnarren beftehen. Boccaccio hat feine Bettelmönche nicht in fchlimmerem Lichte erfcheinen laffen.

Nachdem der Kupferftich durch Meifter wie die beiden zuletzt Genannten breiteren Boden und gröfsere technifche Entwicklung gefunden hatte, laffen fich auch fernerhin zwei Richtungen, die mit einander wetteifern, die niederländifch-niederrheinifche und die oberdeutfche, unterfcheiden. Echt flandrifchen Charakters find die Arbeiten eines Meifters, den man faft nur im Kupferftichcabinet zu Amfterdam zufammenhängend kennen lernen kann und den Duchesne Aîné [1]) nur nach einem handfchriftlichen Datum als *Meifter von 1480* in die Kupferftichkunde einführte. Das Vorzüglichfte find feine Geftalten und Gruppen aus dem Volksleben, erfüllt von jenem derben, herzhaften Humor, wie ihn fpäter *Pieter Brueghel* zu einer bleibenden Eigenthümlichkeit der niederländifchen Kunft macht. Unter den Arbeiten anderer niederländifcher Stecher verdient das grofse Wappen Karls des Kühnen (Brüffel, Bibliothek) als Hauptwerk flandrifcher Technik Erwähnung. Eine der grofsartigften Compofitionen diefer Zeit und Schule ift das vom van Eyck'fchen Geifte erfüllte Blatt mit dem König, der in Gegenwart des Hofes mit dem Tode Schach fpielt, während ein Engel das Stundenglas hält [2]). Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts ift der fogenannte *Meifter der Gegenftände aus Boccaccio* hervorzuheben, ein Künftler von echt holländifchem Charakter, mit derb genrehaften Zügen und dennoch ungefchickt in der Action, ohne Zufammenhang in der Gruppirung bei geringer Kenntnifs der Perfpective, mögen auch weite Fernblicke in Städte und Landfchaften bei ihm vorkommen. Dann *Alart du Hameel*, der aber wefentlich nach einem anderen Meifter, *Hieronymus Bos*, geftochen hat.

Niederlander.

Meifter von 1480.

Wappen Karls des Kühnen.

Schachfpiel mit dem Tode.

Meifter der Gegenftände aus Boccaccio.

Alart du Hameel.

Meifter mit dem Weberfchiffchen.

Den *Meifter mit dem Weberfchiffchen* nennt man einen Stecher, der feinen Initialen J. A. öfter ein Werkzeug beigefügt hat, das für ein Weberfchiffchen gehalten wurde, und der aus Zwolle in Holland ftammt oder wenigftens dort lebte, da einige Blätter die abgekürzte Heimatsbezeichnung tragen. Seine Gefchmacksbildung ift gering, fein Realismus hat etwas Trockenes und Klein-

1) Voyage d'un iconophile S. 241.

2) Das Exemplar im Bafeler Mufeum trägt das mit dem Stempel eingedruckte Monogramm des Meifters B. R. mit dem Anker.

Weſtfalen. — Franz von Bocholt. — Israel von Meckenen.

liches, aber er weiſs groſser Compoſitionen Herr zu werden. Nahe verwandt iſt die Schule des Kupferſtichs, die zu Bocholt in Weſtfalen, hart an der holländiſchen Grenze, ihren Sitz hatte. *Franz von Bocholt*[1]) iſt techniſch von beſonderer Gediegenheit, ſeine Zeichnung erinnert in Typen und Formauffaſſung weſentlich an die Schule des *Rogier van der Weyden*, bei charaktervollem Ernſt zeigt er auch maleriſche Anordnung, belebte Nebengruppen und Ausbildung des Räumlichen. Der Goldſchmied *Israel von Meckenen* ebendaſelbſt, 1482 zuerſt urkundlich erwähnt, 1503 geſtorben[2]), reicht an künſtleriſcher Bedeutung nicht an den Vorigen, aber iſt in profanen wie religiöſen Darſtellungen höchſt productiv. Genreſcenen mit ihrem derben, oft faſt gemeinen Humor, ornamentale Erfindungen ſpätgothiſchen Stils, wie ſie ſeinem Goldſchmiedegewerbe entſprechen, ſind unter ſeinen Blättern das Eigenthümlichſte. Er arbeitet aber fabrikmäſsig, oft geiſtlos. Unter ſeinen Stichen ſind die Arbeiten nach anderen Meiſtern häufig. Schon Franz von Bocholt hatte gelegentlich nach *Schongauer* geſtochen, Israel von Meckenen copirt dieſen, dann ſogar frühere Stiche *Dürers* und Zeichnungen von *Hans Holbein dem Älteren*[3]).

Oberdeutſcher Kupferſtich. — Martin Schongauers Nachfolger. — Meiſter W. (Wenzel von Olmütz.) — Matthäus Zaſinger. — Mair von Landshut

Unter den Stechern der oberdeutſchen Schule, die auf den Meiſter E. S. folgen, ſteht an erſter Stelle *Martin Schongauer*, den wir ſogleich als Maler und als Stecher im Zuſammenhange betrachten werden. Sein Einfluſs war ein höchſt bedeutender, ſeine unmittelbaren Nachfolger ſind zunächſt ſein Bruder *Ludwig*, dann der Meiſter mit dem Monogramm bxg Dieſer kommt in der Zeichnung und Technik dem Martin Schongauer beſonders nahe und hat auſserdem Genreſcenen des niederländiſchen *Meiſters von 1480* copirt oder ähnliche in ſeinem Stil geſchaffen. Dem Schluſſe des 15. Jahrhunderts gehören ferner noch an: der Meiſter mit dem Monogramm W, nach der Annahme von Bartsch identiſch mit dem Goldſchmied *Wenzel von Olmütz*, der ſeinen vollen Namen auf einer 1481 gefertigten Copie des Todes der Maria von Schongauer nennt, und der, bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts fortarbeitend, viele Schongauer'ſche Blätter und zahlreiche frühe Stiche von Dürer copirt hat[4]). Der Meiſter M. Z., in welchem man einen *Matthäus Zaſinger* aus Nürnberg vermuthet, gehört bei trefflicher, wenn auch etwas ſpitzer Technik und groſsem Geſchick für maleriſche Anordnung zu denen, welche ein beſonders lebendiges Bild von Sitte und Leben der Zeit gewähren. Manche manieriſtiſche, unſchöne Züge und gezwungene Motive kommen auf Rechnung des herrſchenden Geſchmacks, dabei beſitzt er lebendiges Naturgefühl und einen glücklichen Sinn für die Ausbildung der Landſchaft. *Mair von Landshut*, von dem mehrere Stiche mit 1499 datirt ſind, iſt ebenfalls für das Genrehafte, die Schilderung des alltäglichen Lebens, vorzugsweiſe begabt; ſeine Geſtalten haben oft etwas Philiſtröſes, Ungeſchicktes, ſind aber gerade in ihrer Eigenart

---

1) Sein Name wird in dem Kupferſtichverzeichniſs des Paul Behaim zu Nürnberg von 1618 angegeben; er zeichnet F V B

2) *C. Becker* im Kunſtblatt 1839 S. 141.

3) Marienleben B. 30—41. Vgl. *Woltmann*, Holbein, 2. Aufl. I S. 44.

4) *Moriz Thauſing* hat in ſeiner Biographie Dürer's, Cap. 8, die ſchon in älterer Zeit aufgetauchte Anſicht, dieſer Meiſter W ſei *Wolgemut*, wieder aufgenommen und zu beweiſen geſucht, daſs ſeine Blätter Originale, die Dürer'ſchen Copien ſeien. S. unten.

oft unwiderſtehlich, wie der Lümmel Simſon, der in gröſster Gemüthsruhe mit den Thorflügeln von Gaza davonzieht (B. 2). Zugleich ſind die tüchtige Modellirung und die Ausbildung des Architektoniſchen, beſonders der Innenräume, verdienſtvoll.

Veit Stoss.

Dieſen Meiſtern iſt endlich noch einer anzureihen, der, auf einem anderen Kunſtgebiete ausgezeichnet, ſich gelegentlich auch im Kupferſtich verſuchte: der berühmte Bildſchnitzer *Veit Stoſs* aus Nürnberg, von 1477 bis 1496 in Krakau, dann wieder in ſeiner Heimat thätig, wo er 1533, angeblich 95 Jahr alt, ſtarb. Schon ſein Zeitgenoſſe Neudörfer ſagt von ihm, daſs er »nicht allein ein Bildhauer, ſondern auch des Reiſſens, Kupferſtechens und Malens verſtändig geweſen«[1]), und man kennt eine kleine Anzahl Kupferſtiche mit ſeinen Initialen F. S. und dazwiſchen derſelben Marke, die auf ſeinen plaſtiſchen Werken, z. B. dem Königsgrabe im Dome zu Krakau, vorkommt. Seine paar Blätter zeichnen ſich weniger durch das eigentlich Technische, als vielmehr durch die Erfindung, die geiſtvolle Auffaſſung, die maleriſche Anordnung aus. Geſchmackloſe und geſuchte Einzelzüge, bald rauſchende Fülle, bald kleinliche Ueberladung der Gewandung, kommen hier ebenſo wie in ſeinen groſsen plaſtiſchen Werken vor, aber wie in dieſen wirkt er durch intenſiven Ausdruck, Pathos und ſprechende Motive, z. B. in der Erweckung des Lazarus (B. 1).

D. Die ſchwäbiſche Schule.

Elſaſs.

Im Elſaſs ſtand die Malerei in hoher Blüte, aber von ihren Schöpfungen iſt wenig erhalten, und namentlich fehlt es ganz an Erzeugniſſen der damaligen Straſsburger Schule; von *Hans Hirtz*, der 1427 daſelbſt zuerſt urkundlich erwähnt wird und vor 1466 ſtarb, und den Geiler von Kayſersberg wie Wimpheling als berühmten Meiſter erwähnen, von *Hans Tieffental* aus Schlettſtadt, der 1418 mit dem Baſeler Rathe einen Vertrag über Ausmalung einer Capelle ſchloſs und ſeit 1433 gleichfalls in Straſsburg lebte, kennen wir nur die Namen.

Hans Hirtz. Hans Tieffental.

Beſſer ſteht es bei Meiſter *Caspar Jſenman* zu Colmar, mit dem im Jahre 1462 ein Contract über einen Hochaltar für die St. Martinskirche geſchloſſen wurde[2]). Mit hoher Wahrſcheinlichkeit dürfen wir als Ueberreſte des 1720 zuſammengeſtürzten Altars ſieben aus dieſer Kirche ſtammende Tafeln mit der Jahreszahl 1465 auf der Rückſeite, jetzt im Muſeum zu Colmar, anſehen. In dieſen Bildern, welche in figurenreichen Compoſitionen auf Goldgrund die Ereigniſſe zwiſchen Chriſti Einzug in Jeruſalem und der Auferſtehung darſtellen, nimmt man bereits einen entſchiedenen Einfluſs der flandriſchen Schule wahr: realiſtiſches Gefühl, ausdrucksvolle Köpfe, kräftige Farbe, aber zugleich eine gewiſſe Nüchternheit.

Caspar Jſenmann, Colmar.

Martin Schongauer.

In Colmar wurde dieſer Meiſter bald durch einen anderen überflügelt, der die flandriſche Richtung mit ungleich gröſserem Erfolge vertrat, nämlich durch *Martin Schongauer*, einen der bedeutendſten deutſchen Künſtler jener Zeit. Er

---

1) Das Biographiſche bei *Joh. Neudörfer:* Nachrichten von Künſtlern und Werkleuten, herausg. von *Lochner*, Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte, X, Wien 1875, S. 84.

2) Abgedruckt im Repertorium f. Kunſtwiſſenſchaft, II S. 152.

ſtammte, nach der handſchriftlichen Angabe *Hans Burckmair's* auf der Rückſeite von Schongauer's Portrait in der Münchener Pinakothek, zwar aus einer Augsburger Familie, war aber in Colmar geboren. Seine Geburt würde demnach wahrſcheinlich ſpäter als das Jahr 1445 fallen, in welchem ſein Vater, der Goldſchmied Caspar Schongauer, das Bürgerrecht zu Colmar erwarb. Damit ſtimmt auch ſein Ausſehen auf dem eben erwähnten, 1483 datirten Portrait, das noch einen jüngeren Mann, etwa in den Dreiſsigen, darſtellt. Er ſtarb zu Colmar am 2. Februar 1488 [1]).

In einer Lebenszeit von kurzer Dauer iſt alſo eine reiche künſtleriſche Thätigkeit umſchloſſen, die Schongauer's Ruhm bei Mitwelt und Nachwelt begründet. Er wurde urkundlich als »der Maler Preis« (pictorum gloria) von ſeinen Zeitgenoſſen bezeichnet, wurde »Hübſch Martin« genannt »von wegen ſeiner Kunſt« [2]). Lambert Lombard's Brief an Vaſari ſagt von unſerm Künſtler, daſs er »der Manier ſeines Meiſters Rogier treu blieb«; da *Rogier van der Weyden* 1464 ſtarb, wäre immerhin möglich, daſs er noch in jüngeren Jahren bei dieſem geweſen. Jedenfalls iſt bei Martin ein Studienaufenthalt in den Niederlanden vorauszuſetzen, und ſein Stil iſt auch gerade Rogier's Schule verwandt. Hübſch Martin war aber nicht bloſs als Maler thätig, ſondern auch als Kupferſtecher. Da er aus einer Goldſchmiedsfamilie ſtammte, war er mit dieſer Technik früh vertraut geworden. Auſser den 117 Stichen, die wir von ihm kennen, ſind im Baſeler Muſeum noch 19 Silberplättchen mit Gravirungen, urſprünglich nicht zum Abdruck beſtimmt, vorhanden. Verſchiedene Ornamentſtiche, ſpätgothiſches Laubwerk, Entwürfe für einen Hirtenſtab, ein Rauchfaſs, beweiſen, daſs er nicht nur mit der Technik des Gravirens, ſondern auch ſonſt mit Stil und Formen der Goldſchmiedekunſt vertraut war. Das Monogramm M+S, das auf keinem Gemälde vorkommt, brachte er auf den Stichen an; dieſe bedurften der Marke, welche die Originale von Nachbildungen unterſchied. Sie waren ein Handelsartikel, der durch ganz Deutſchland und weiterhin, namentlich auch in Italien, Verbreitung fand.

Gemälde.

Wimpheling berichtete 17 Jahre nach dem Tode Hübſch Martins, er ſei ſo ausgezeichnet in ſeiner Kunſt geweſen, daſs ſeine Tafelbilder nach Italien,

---

1) *E. His:* Das Todesjahr M. Schongauers, aus den Urkunden nachgewieſen. Archiv für die zeichnenden Künſte, 1867. — Vgl. *Woltmann*, Geſch. der deutſchen Kunſt im Elſaſs, S. 226. Dort wurde aber noch ein um 30 Jahre früheres Geburtsjahr, in Uebereinſtimmung mit *Schnaaſe*, Mitth. der k. k. Centralcommission, 1863, S. 103, als wahrſcheinlicher angeſehen, obwohl auch die neuerdings namentlich von *W. Schmidt*, in Kunſt und Künſtler des Mittelalters und der Neuzeit, betonten Gründe für das ſpätere Geburtsjahr gewürdigt wurden. In dieſer Beziehung jetzt anders zu urtheilen, veranlaſst mich eine erneuerte Prüfung von Schongauer's Portrait in der Galerie zu Siena. Dies enthält allerdings die unzweideutige Jahreszahl 1453, aber es iſt erſt ein Product aus dem ſpäteren 16. Jahrhundert, deſſen Urheber die Bezeichnung des Originals miſsverſtanden haben kann. Das treffliche Münchener Bild iſt dagegen wahrſcheinlich eine alte Copie von H. Burckmair nach Schongauers Original, und die dritte Ziffer iſt hier paläographiſch als eine nicht ganz geſchloſſene, ungefähr Sförmige 8, nicht aber als 5 anzuſehen. Damit ſtimmt auch eine Notiz von Heinecken über eine Zeichnung in ſeinem Beſitz, die von Dürers Hand die Bemerkung enthielt: »Dieſs hat der Hübſch Martin geriſſen im 1470 jar da er ein junger geſell was«.

2) Martin Schön, wie er auch gelegentlich heiſst, iſt alſo keine Abkürzung des Familiennamens. In *Lambert Lombard's* Brief an *Vaſari* (*Gaye*, Carteggio, III, S. 175) heiſst er *Bel Martino*.

Spanien, Frankreich, England und andern Weltgegenden exportirt wurden. Wahrfcheinlich war dies ein Irrthum, der von den Malereien ausfagte, was nur von den Stichen galt. Jetzt find Schongauer's Gemälde im Auslande unfindbar, in der Heimath höchft felten; eigentlich beglaubigt ift kein einziges.



Fig. 164. M. Schongauer: Madonna im Rofenhag. Colmar, St. Martin.

Madonna im Rofenhag. Colmar, St. Martin.

Da aber Wimpheling berichtet, dafs zu feiner Zeit Bilder von Schongauer in St. Martin und in St. Franciscus zu Colmar waren, darf man diefe Nachricht wenigftens auf Ein Bild: die berühmte Madonna im Rofenhag in der Sacriftei der St. Martinskirche, beziehen (Fig. 164). Da auf der Rückfeite die Jahrzahl 1473 fteht, mufs diefe Arbeit zu feinen früheren gehören. Der Gegen-

ſtand, der bei Meiſter Stephan in idylliſcher Anmuth erfaſst war, hat hier ein groſsartiges, feierliches Gepräge erhalten. Auch hier ſteigt eine Roſenhecke mit buntgefiederten Vögeln vor dem Goldgrunde empor, aber Maria erſcheint mehr als lebensgroſs, Engel halten eine prächtige Krone über ihrem Haupte. Sie wie das nackte Kind, das ihren Hals umſchlingt und durch ihr herabwallendes Haar hindurchgreift, blicken nach verſchiedenen Seiten zur Gemeinde herab, Maria in ſchwermüthiger Erhabenheit. An den Stil des Rogier van der Weyden erinnert zunächſt der Kopftypus, dann die Magerkeit der Formen, ſowohl im nackten Kindeskörper, als auch in den knöchernen Händen Marias. Nur iſt die Formenkenntniſs noch etwas ſchwächer, auch ſind bei aller Verwandtſchaft in den Gewandmotiven auf Schongauers Bild doch kleinliche und überladene Einzelheiten häufiger, und die Farbe erreicht bei aller Kraft und Gediegenheit doch die feine Harmonie der flandriſchen Meiſter nicht ganz; der Maler iſt über eine mehr zeichnende Manier mit ſcharfen Umriſſen nicht hinausgekommen.

Paſſion. Colmar. Muſeum.

Das Muſeum in Colmar beſitzt ſechzehn Tafeln, ehemals Flügel eines Altars in der Dominicanerkirche, welche die Paſſion und die Auferſtehungsgeſchichte vom Abendmahl bis zur Ausgieſsung des heiligen Geiſtes darſtellen. Acht enthalten auf der Rückſeite Scenen aus der Marienlegende, die ſehr gelitten haben. Nur theilweiſe fallen die oft trefflichen Compoſitionen mit Schongauers geſtochener Paſſion zuſammen. Die Umriſſe ſind ſchwerer, die Behandlung iſt trocken, ſo daſs wir hier ſicherlich nur Bilder aus ſeiner Werkſtatt haben, die durch Geſellen handwerksmäſsig ausgeführt worden ſind, wenn auch das Ganze vielleicht bei Schongauer ſelbſt beſtellt geweſen war.

Altarflügel aus Iſenheim, Colmar. Muſeum.

Zwei andre, beiderſeits bemalte Altarflügel deſſelben Muſeums, aus der Antoniter-Präceptorei zu Iſenheim, ſind zwar in keiner Weiſe beglaubigt, ſtehen aber der Madonna im Roſenhag in der Behandlung näher und übertreffen ſie noch in der Erhaltung. Einerſeits iſt die Verkündigung Marias zu ſehen, andererſeits verehrt Maria das auf ihrem Mantelzipfel liegende Kind, und ihr gegenüber ſteht der greiſe St. Antonius der Abt, dem zu Füſsen die kleine Figur des Stifters angebracht iſt. Erinnern die Motive vielfach an Rogier, namentlich bei der verehrenden Madonna, ſo ſind doch die beiden Marienköpfe und der Engel Gabriel von ſolcher Lauterkeit und ſo freiem Adel des Ausdrucks, wie ihn Rogier ſelten erreicht hat. Der Stifter im Ordenskleide iſt, nach dem Wappen, Johann von Orliac, der 1466 bis 1490 Präceptor zu Iſenheim war [1]).

Kleine Bilder. München, Wien.

Immerhin iſt es ſchwer zu entſcheiden, ob Bilder dieſer Art eigene Arbeiten Schongauers, oder nur Erzeugniſſe ſeiner Schule ſind. Mit ungleich gröſserer Wahrſcheinlichkeit darf man ihm aber ein paar Bildchen ganz kleinen Formates zuſchreiben, ſo zwei Darſtellungen der heiligen Familie, eine in der Münchener Pinakothek, mit ſchöner Landſchaft, die zweite in der

---

1) *Goutzwiller*, Le musée de Colmar, 2. éd., Colmar 1875, S. 19. — Auf der anderen Tafel iſt das Wappen ſeines Nachfolgers Guido Guerſi, der ſeine Würde erſt nach dem Tode Schongauers antrat, zu ſehen. Doch das widerſpricht der Urheberſchaft deſſelben noch nicht unbedingt. Guerſi, deſſen Wappen, nach älterer Nachricht, allerorten prangte, konnte durch eine neue Aufſtellung bei Gelegenheit des Erweiterungsbaues der Kirche oder durch irgend einen anderen Grund veranlaſst worden ſein, es hier anzubringen.

kaiſerlichen Galerie zu Wien. Hier iſt das Motiv höchſt anmuthig: Maria laſst das Kind von einer Traube koſten, während ein Korb voll Trauben ihr zu Füſsen ſteht. Die Durchführung iſt beidemale von groſser Zartheit. Faſt noch reizender und vollendeter iſt eine Halbfigur der Madonna bei Herrn Klinkoſch in Wien. Das auf einem Kiſſen ſitzende Kind blättert in einem Buch, das die



Fig. 165. M. Schongauer: Chriſtus am Kreuz. Kupferſtich.

roth gekleidete Mutter ihm vorhält. Unten und ſeitwärts eine Stein-Einfaſſung, oben ein einfarbig grüner Engel mit Krone und Scepter von Gold. Bei Schongauers flämiſcher Schule iſt es kein Wunder, daſs er gerade in ſolchen kleinen Meiſterwerken ſeine ganze Kunſt zeigt.

Durch dieſe Gemälde würde man Hülſch Martin indeſs nur unvollkommen

kennen lernen, wenn nicht noch manche Zeichnungen, z. B. die ſchönen Blätter im Baſeler Muſeum, und namentlich ſein Kupferſtichwerk uns zuverläſſige Zeichnungen Kupferſtiche



Fig. 166. M. Schongauer: Verſuchung des heil. Antonius. Kupferſtich.

Kunde von ſeinem Kunſtcharakter gäben. Schongauer geht als Kupferſtecher auf dem Wege des Meiſters E. S. weiter, aber er übertrifft ihn rein techniſch in der Führung des Grabſtichels wie in Zeichnung und Behandlung. Er iſt ebenſo klar und beſtimmt wie zart bis in die feinſten Uebergänge und Nuancen. Er modellirt die Geſtalten wirkungsvoll, indem er die Strichlagen den Formen

folgen läfst, erreicht gröfsere ftoffliche Wahrheit in Gewändern, Geräthen und Nebendingen, offenbart in der Anordnung ein entwickeltes malerifches Gefühl und erreicht eine fo fchöne Ausbildung der landfchaftlichen Gründe, wie fie in den Gemälden deutfcher Schule damals noch kaum in Frage kommt. Sein Stoffgebiet ift ein ausgedehntes, und er greift jeden Gegenftand mit fchöpferifcher Phantafie an. Bei allem Realismus der Zeit ift ihm ein Hauch jener idealen Empfindung geblieben, wie er der deutfchen Kunft der früheren Periode eigen war. Zarte, feelenvolle Innigkeit fpricht aus feinen Madonnen, bei denen fich der Ausdruck freilich auch oft in das Erhabene fteigert, aus den Darftellungen der Verkündigung, der Krönung Marias, aus jugendlichen Frauengeftalten, wie der heiligen Agnes. Seine volle Meifterfchaft in der Compofition, fein Liniengefühl, feine vollendete Gruppenbildung zeigt namentlich der Tod Marias, bei dem wir zugleich die treffliche Lichtführung bewundern können. In feiner Paffionsfolge, in dem grofsen Blatte der Kreuztragung, einem feiner Meifterwerke, offenbart Schongauer feinen dramatifchen Sinn. Die Handlungslofigkeit und befcheidene Stille eines *Dirk Bouts* oder *Memlinc* kennt er nicht; bei ihm greifen entfchiedene Handlung, lebhafte körperliche Bewegung und dramatifche Spannung in einander. Selbft Rogier, fo fehr ihm der Ausdruck der Leidenfchaft gelingt, hat es nie zu folcher Freiheit und Flüffigkeit der Action gebracht. Wenn Schongauer dann die Gegner Chrifti in ihrer Verruchtheit fchildern will und dazu kein wirkfameres Mittel kennt, als körperliche Häfslichkeit, wenn er fie als Cretins mit verkrüppelten Formen und widrigfter Gemeinheit des Ausdrucks auftreten läfst, fo folgt er darin der Anfchauungsweife feiner Zeit. Schongauer's Paffionsfcenen wurden populär und dienten zahlreichen anderen Malern zum Vorbilde, weil fie gerade das gaben, was das Volk ergriff und ihm verftändlich war. Echte Tragik und tiefes Gefühlsleben offenbaren mehrere Darftellungen des Gekreuzigten (Fig. 165). Schongauer's geniale Phantaftik zeigt fich namentlich in der Verfuchung des heiligen Antonius (Fig. 166), bei welcher die Teufelsfratzen, mit Humor und mit dämonifcher Wildheit aufgefafst, zugleich durch die wunderbare Kenntnifs der Thierformen, der Fifche, der Infekten, überrafchen. Schon in religiöfen Darftellungen kommt mitunter ein Zug des Schalkhaften zum Ausdruck, wie in den Geftalten der thörichten Jungfrauen; zugleich behandelt er aber auch genrehafte Vorgänge und Gruppen aus dem Volksleben, den efeltreibenden Müller, den Zank der Lehrbuben, die Bauernfamilie, die zu Markte zieht, mit kräftiger Beobachtung und behaglicher Laune.

Schongauers Schule.

Eine Schule, die unter Schongauer's unmittelbarem Einflufs ftand, war am Oberrhein, im Elfafs, im Breisgau, am Bodenfee ausgebreitet. Die zahlreichen Gemälde diefer Richtung, welche namentlich in den Sammlungen zu Bafel, Donauefchingen, Karlsruhe, Berlin vorkommen, können wir hier nicht im Einzelnen durchnehmen.

Schule von Ulm.

Hans Schüchlin, Tiefenbronn.

Weiter öftlich war Ulm, wo im Jahre 1473 die Malerbruderfchaft »bei den Wengen« gegründet wurde [1]), ein Hauptfitz der Malerei. Die Flügel und das Sockelbild des Hochaltars in der Kirche zu Tiefenbronn find nach der Infchrift im Jahre 1469 von *Hans Schüchlin* zu Ulm vollendet worden. Die

1) Verhandlungen des Vereins für Kunft u. Alterthum in Ulm u. Oberfchwaben, 1870, S. 25.

Innenfeiten, auf Goldgrund, ergänzen die gefchnitzten Paffionsdarftellungen des Mittelfchreins, die Aufsenfeiten find der Gefchichte Marias und der Kindheit Chrifti gewidmet, auf der Rückfeite des Schreins fieht man Heiligengeftalten, an der Predella die Halbfiguren Chrifti und der Apoftel. Aus Schüchlin's Schule ging wahrfcheinlich *Bartholomäus Zeitblom* von Ulm hervor, der künftlerifch Hans Schüchlin verwandt ift, in den Zinsbüchern des Ulmer Münfters als deffen Tochtermann erwähnt wird und auf einem, ehemals in der Kirche zu Mückenhaufen in Schwaben befindlichen, jetzt nach Ungarn gelangten Altar fich mit ihm gemeinfchaftlich als Urheber genannt hat. Urkundlich wird er zwifchen den Jahren 1484 und 1517 in Ulm erwähnt.[1]

Bartholomäus Zeitblom.

Zeitblom ift einer der edelften deutfchen Maler feiner Zeit. Die von Schongauer ausgehende Richtung hat auch ihn berührt, aber deffen Zartheit und Phantafiefülle finden wir nicht bei ihm wieder. Seine hervorftechenden Eigenfchaften find Aufrichtigkeit, Schlichtheit und Reinheit der Empfindung. »In diefem Betracht kann man ihn den deutfcheften aller Maler nennen«, hat Waagen gemeint. Noch eher darf man fagen, dafs bei ihm fpeciell die Art des fchwäbifchen Stammes hervortritt. Bei feltener Tüchtigkeit und Gediegenheit ift er doch faft zu fchüchtern und befcheiden. Ueberall kehren die nämlichen Bildungen wieder, durch die jedes Zeitblom'fche Bild fofort kenntlich wird, und die Köpfe mit blondem Haar und langer, gerader Nafe haben ein echt deutfches Gepräge. In den Geftalten ift das durchgehende Verhältnifs ein gluckliches, nur dafs die Extremitäten oft noch etwas zu mager find. Ueberrafchend ift die Ruhe und der Stil in der Gewandung, in der Zeitblom faft alle deutfchen Zeitgenoffen übertrifft. Die Farbe ift in den Fleifchtheilen klar und bei forgfamfter Durchbildung von grofser Feinheit des Tons, in den Gewändern voll Harmonie und Leuchtkraft, glücklichfter Zufammenftellung von faftigem Grün, mildem Violett, leuchtendem Roth. Vor allem ift aber auch die Gleichartigkeit und durchgängige Solidität des Machwerks in diefer fonft fo handwerksmäfsigen Zeit anzuerkennen. Wie manchen flandrifchen Malern, fo fehlt auch Zeitblom das felbftbewufste Auftreten, die Entfchiedenheit der Action. Aber bei ruhigen Vorgängen, bei einzelnen Heiligengeftalten, die feierlich vor einem prächtigen Teppich ftehen, offenbart er feine Milde und Gelaffenheit, die fich oft zum Erhabenen fteigern, feine gehaltvolle Verftändigkeit und die Wärme feines religiöfen Gefühls, das doch von allem Schwärmerifchen und Erregten frei bleibt.

Stil.

Von 1488 rührt der Schnitzaltar aus der Dorfkirche zu Haufen bei Ulm, jetzt in der Alterthümer-Sammlung zu Stuttgart, her, deffen Flügel, von Zeitblom gemalt, die Heiligen Nicolaus und Franz von Affifi, aufsen Chriftus am Oelberg, darftellen, während das Sockelbild den Heiland mit den Wundenmalen zwifchen zwei Heiligen enthält. In derfelben Sammlung befindet fich jetzt auch der bezeichnete und 1497 datirte Altar der Kirche auf dem Heerberge

Stuttgart. Alterthümer-Sammlung.

1) *Grüneifen* u. *Mauch:* Ulms Kunftleben im Mittelalter, S. 42. — *Hafsler* in den Verhandlungen des Vereins für Kunft u. Alterthum in Ulm u. Oberfchwaben 1855. S. 68. — Ein Gemälde von 1463 in der Stiftskirche zu Nördlingen ift nicht von ihm; zwei Buchftaben auf dem Wappenfchilde des Stifters waren irrthümlich für ein Monogramm des Malers gehalten worden.

im Kocherthal[1]): Christi Geburt und die Darstellung im Tempel, aussen die Verkündigung, am Sockel Christus zwischen den Aposteln, rückwärts das Christusantlitz auf dem von Engeln gehaltenen Schweisstuche; an der Rückseite des Schreines unter Laubwerk-Ornament das Brustbild des Meisters mit seinem vollen Namen und der Jahrzahl. Das letzte bekannte Datum auf einem Bilde Zeitblom's ist 1504 auf einer Tafel mit dem heiligen Papst Alexander in der Augsburger Galerie, dem ein Gegenstück mit den Märtyrern Eventius und Theodulus entspricht.

Augsburg.

Die übrigen Hauptwerke mögen gröfstentheils noch dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören, so die grofsen Altarflügel aus Eschach in der Galerie zu Stuttgart (leider stark restaurirt): aufsen beide Johannes, innen Verkündigung und Heimsuchung, am Sockel die vier Kirchenväter, rückwärts das Schweisstuch mit dem Christuskopf, jetzt im Museum zu Berlin. Einen umfangreichen und grofsartigen Cyclus enthalten die doppelten Flügelpaare des berühmten Schnitzaltares zu Blaubeuren. Die Aufsenflügel zeigen zunächst vier grofse Passionsscenen; öffnen sich dieselben, so erscheinen auf ihren Rückseiten wie auf den Vorderseiten des äufseren Flügelpaares 16 Compositionen aus der Legende Johannes des Täufers. Kleinere obere Felder bieten für einzelne Heilige Raum; am Sockel ist aufsen das Lamm Gottes zwischen vier Evangelisten und zwei Heiligen zu sehen. An der Rückseite des Schreines erscheinen grofse Heiligengestalten. Zu den reifsten Werken des Meisters gehören dann die vier Tafeln aus der Legende des heiligen Valentinus in der Augsburger Galerie. Mag hier sein Mangel an kräftiger Action auch besonders merklich werden, wenn das Martyrium des Heiligen ganz geschäftsmäfsig und ohne jede Aufregung verläuft, so hat er doch in der milden Würde der Charaktere selten etwas Trefflicheres geleistet; in ruhigeren Vorgängen, wie bei der Verantwortung des Valentinus (Fig. 167) offenbart er sogar dramatisches Leben, und sein künstlerischer Charakter ist ein in sich so geschlossener und harmonischer, dafs selbst manche naive Ungeschicktheiten unseren Respect beanspruchen. Zwei Altarflügel, Christi Geburt und die Anbetung der Könige, befinden sich in der Dorfkirche zu Bingen bei Sigmaringen[2]). Die Sammlung des Fürsten von Hohenzollern zu Sigmaringen enthält acht schöne, von einem Altar zu Pfullendorf stammende Bilder aus dem Marienleben. Andere Arbeiten, die wir nicht besonders aufzählen können, sind namentlich noch in der Morizkapelle zu Nürnberg[3]), in der Pinakothek zu München, in den Sammlungen zu Donaueschingen, Karlsruhe, Stuttgart zu sehen.

Stuttgart, Galerie.

Berlin, Museum.

Blaubeuren.

Augsburg.

Bingen.

Sigmaringen.

Nördlingen.

Friedrich Herlin.

Eine zweite Schule hat zu Nördlingen, nahe der fränkischen Grenze, ihren Sitz, und an ihrer Spitze steht *Friedrich Herlin*. Seine Herkunft und sein Geburtsjahr sind unbekannt. Vielleicht ist er mit einem Maler Herlin, der 1449 und 1454 zu Ulm vorkommt, identisch[4]). Nachdem er zu Nördlingen wahrscheinlich schon 1462 und 1463, dann 1466 zu Rothenburg an der Tauber gearbeitet hatte, erhielt er im Juli 1467 als »Meister Fridrich Hörlin

1) Veröffentlichungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, Heft 3, 1845. Ungenügende Abbildungen. — Jetzt durch Restauration beeinträchtigt.

2) *E. Förster*, Denkmale, B. VII.

3) Lith. v. Strixner.

4) Verhandlungen des Vereins für Kunst u. Alterthum in Ulm u. Oberschwaben, 1855, S. 68 f.

von Rotemburg maler« zu Nördlingen Bürgerrecht. Er ftarb wahrfcheinlich um 1499 oder 1500, da er 1499 zum letztenmale in den Steuerbüchern vorkommt, 1500 aber fein bisher neben ihm genannter Sohn *Laux* allein aufgeführt wird [1]).



Fig. 167. Barth. Zeitblom: Die Verantwortung St. Valentins, Augsburg.

1) Die Mittheilung urkundlichen Materials aus Nördlingen dankt der Verf. Herrn Rector Mayer dafelbft. — Einige Notizen bei *D. E. Beyfchlag*, Beiträge zur Nördlingifchen Gefchlechtshiftorie, 1803, B. II, S. 229 und fonft. Für die überall in der neueren Kunftgefchichte reproducirte Notiz, dafs H. nach Nördlingen berufen worden, »weil er mit niederländifcher Arbeit umgehen könne«, giebt es keinen Beleg. Fälfchlich citirt *Waagen* (Kunftw. u. Künftler in Deutfchland I, S. 325 Anm.) Beyfchlag als Gewährsmann. Nach Herrn Mayer geht fie wahrfcheinlich auf die vielfach unzuverläffigen Collectaneen des Nördlingers Johannes Müller vom Ende des vorigen und Anfang diefes Jahrhunderts zurück. Die Kunftfchriftfteller haben aber diefe Unrichtigkeit wie die falfche Angabe über Herlin's

Nordlingen. Georgkirche. Im Jahre 1462 wurde der Hochaltar der Georgskirche in Nördlingen von Jakob Fuchshart geftiftet [1]), und zu diefem Altar gehören Flügelbilder von fichtlich Herlin'fchem Charakter, welche acht Scenen aus der Kindheitsgefchichte Chrifti und rückwärts das Jüngfte Gericht, drei Paffionsfcenen und die Auferftehung darftellen. Dann darf man ihm auch wohl das Epitaphium einer Frau aus der Familie Müller zufchreiben, welches das Datum des 19. Januar 1463 am alten, nicht mehr vorhandenen Rahmen enthielt. Es zeigt Chriftus am Kreuze zwifchen Maria und Johannes und die Stifterfamilie. Im Jahre 1466 vollendete Herlin fodann ein mit feinem vollen Namen beglaubigtes Werk: Rothenburg. die Flügel des berühmten Hochaltars in der St. Jacobskirche zu Rothenburg [2]). Wie ftark und unmittelbar er von der flandrifchen Schule beeinflufst ift, läfst fich hier deutlich erkennen. Auf den Innenfeiten find fieben Darftellungen aus dem Marienleben und der Kindheit Chrifti, von der Verkündigung bis zum Tode Marias, der den Raum von zwei Abtheilungen einnimmt, zu fehen. Aufsenfeiten und Rückfeite des Schreins laffen wegen fchlechter Erhaltung kein Urtheil mehr zu. Herlin's Hand erkannte Waagen fodann in Dinkelsbühl. den Flügeln eines Altars im Chor der Georgskirche zu Dinkelsbühl mit vier Darftellungen aus demfelben Stoffgebiet und zwei Heiligengeftalten aufsen, ebenfo in der Kreuzigung auf der Rückfeite des Hochaltars, einer grofsen Nördlingen. Malerei mit plaftifch hergeftellter Chriftusfigur. Die Stadtkirche zu Nördlingen enthält neben einigem anderen, was ihm noch zugefchrieben werden darf, ein figurenreiches Eccehomo-Bild von 1468; die Kirche im nahegelegenen Bopfingen. Bopfingen zwei mit dem Namen und der Jahreszahl 1472 bezeichnete Altarflügel: Chrifti Geburt und die Anbetung der Könige, auf den Aufsenfeiten geringere Malereien.

Familienaltar, Nördlingen. Von hervorragender Bedeutung ift endlich das grofse Triptychon in der Stadtkirche zu Nördlingen, das der Maler felbft für fich und feine Familie geftiftet und mit feinem Monogramm fowie mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1488 bezeichnet hat. Auf dem Mittelbilde (Fig. 168) thront Maria mit dem Kinde, hinter der zwei fchöne, weifsgekleidete Engel einen Teppich halten; feitwärts ftehen St. Lucas, der Patron der Maler, in deffen Buch das keck bewegte Kind hineingreift, und gegenüber die heilige Margaretha. Jener empfiehlt den Stifter mit feinen vier Söhnen, diefe Herlin's Gattin mit fünf Töchtern. Auf den Flügeln fieht man Chrifti Geburt und den zwölfjährigen Jefusknaben im Tempel.

Künftlerifcher Charakter. Der flandrifche Charakter, und zwar vorzugsweife der Anklang an den Stil des Rogier van der Weyden, tritt bei Friedrich Herlin faft noch merklicher, als bei Martin Schongauer hervor, in der Zeichnung der Körperformen, in der Gewandung und befonders in dem Einfügen mancher aus flandrifchen Gemälden gefchöpfter Figuren und Motive. Auch das Colorit klingt an die flandrifchen Principien an, und wie Rogier und feine Nachfolger liebt

Tod wahrfcheinlich aus den »Beiträgen« des ganz zerfahrenen *Albr. Weyermann* im Kunftblatt 1830, S. 361 gefchöpft. Das Todesdatum 12. October 1491 ift nämlich nur eine Verwechfelung mit dem Todesdatum des Enkels *Friedrich Herlin*, 12. October 1591, wie es auf dem noch vorhandenen Leichenfchilde gefchrieben fteht.

1) *Beyfchlag*, I, S. 93.

2) *E. Förfter:* Denkmale, Bd. XII.

Herlin durch prächtige Gewänder in fatten, leuchtenden Farben mit Goldmufterung zu wirken. Auch wo Goldgrund die Stelle der Luft einnimmt, pflegt doch das Landfchaftliche ziemlich ausgebildet zu fein. Thiere werden gern angebracht, fo fitzt auf dem Familienaltar eine Eule hinter den Söhnen, ein Fuchs hinter den Frauen.

Im Vergleich mit den Niederländern felbft ift nun Friedrich Herlin in den Formen allerdings plumper und zeigt ein geringeres Verftändnifs in der Zeichnung der Körper. Wie deutlich auch der flandrifche Typus in den Köpfen zu Tage tritt, fo macht fich doch eine gewiffe Einförmigkeit fühlbar; zu jener Durchgeiftigung der individuellen Züge, wie feine Mufter, bringt er es nicht.



Fig. 168. Aus Friedrich Herlins Familienaltar, Nördlingen.

Auch Vortrag und Behandlung find minder zart und verfchmolzen, und die Derbheit nimmt in fpäterer Zeit noch zu. Die Aufgabe, den Oberdeutfchen niederländifche Kenntniffe vermittelnd zuzuführen, hat Herlin frifch, tüchtig und erfolgreich angegriffen; aber, wie Waagen treffend bemerkt, »er verräth weder eine bedeutende Eigenthümlichkeit, noch erreicht er in der gefühlten und gewiffenhaften Ausbildung irgendwie fein Vorbild«.

Nachfolger.

Mehrere Söhne und Enkel Herlins waren gleichfalls Maler und fetzten feine Richtung durch das ganze 16. Jahrhundert bis zur Erfchöpfung fort. Ihre Arbeiten find in den Nördlinger Kirchen in grofser Anzahl vorhanden.

Augsburger Schule.

Neben der Ulmer und der Nördlinger fteht die Augsburger Schule ebenbürtig da. Eins ihrer Glanzftücke, die alte Holzdecke aus der Zunftftube des Weberhaufes mit den Bildern alter Könige und Helden, 1457

von *Peter Kaltenhof* gemalt, jetzt im Nationalmuseum zu München, wirkt zwar als decorative Leistung, aber läfst den ursprünglichen Kunstcharakter wegen der Restaurationen von 1538 und 1600 nicht mehr erkennen; 1469 ist ein grofses Wandbild, der Tod der Maria, in der Jacobskirche, datirt; 1477 ein Tafelbild aus der Abtei Kaisheim bei Donauwörth in der Augsburger Galerie: Christus zwischen den Schächern am Kreuze.

Thoman Burckmair.

Später treten namentlich zwei Malerfamilien in Augsburg bestimmend hervor: die *Burckmair* und die *Holbein*. *Thoman Burckmair*, der das Handwerksbuch der Maler in Augsburg angelegt hat, war, nach seiner eigenen Aussage in demselben, um 1460 in seinen Lehrjahren; er starb 1523. Von ihm kennen wir keine hinreichend beglaubigten Werke; sein Sohn *Hans* gehört dann zu den besten Meistern einer reiferen Zeit und wird später behandelt werden.

Hans Holbein der Aeltere.

Auch das Haupt der Familie Holbein gehört nur zum Theil dieser Epoche an und kann vorläufig hier nur in seinen Anfängen gewürdigt werden. *Hans Holbein der Aeltere* [1]), vermuthlich um 1460 oder etwas später geboren, wie sich nach seinem Aussehen in datirten Bildnissen annehmen läfst, und 1524 gestorben, war der Sohn eines Lederers Michel Holbein, der aus der benachbarten Gemeinde Schönefeld eingewandert war und zuerst im Jahre 1451 in den Ausgsburger Steuerbüchern vorkommt. Der Maler Hans Holbein ist in diesen zuerst 1494 zu finden, aber schon von 1493 sind Arbeiten von ihm datirt.

Meister und Vorbilder.

Was seine Schule betrifft, so sind die Ueberbleibsel älterer Augsburger Malerei zu dürftig, als dafs wir darüber urtheilen könnten, ob er dieser etwas verdankt. Seine früheren Arbeiten aber weisen entschieden auf *Martin Schongauer* als Vorbild und Meister hin. Formen, Typen und Motive Schongauers haben sich ihm nachhaltig eingeprägt. Dabei kennt er nicht blofs dessen überall verbreitete Kupferstiche. Das Motiv des Christus, der während der Vorbereitungen zur Kreuzigung, entkleidet, das Haupt in die Hand gestützt, auf dem Holze sitzt, in der Passionsfolge zu Donaueschingen, ist einer jetzt im Baseler Museum befindlichen Zeichnung Schongauers entnommen. Endlich scheinen auch auf seine coloristische Behandlung dessen Grundsätze eingewirkt zu haben. Aber als wahrscheinlich möchte man auch eine directe Bekanntschaft mit flandrischer Malerei annehmen; gerade auf den frühesten Bildern scheint diese in einzelnen bildnisartigen Männerköpfen, in den Motiven mancher Nebenfiguren und namentlich auch in der friedlichen Stille und Gemessenheit der Handlung wahrnehmbar, einer Eigenschaft, die sich in späteren Bildern wieder verliert.

Augsburg, Dom.

Was wir ausführten, gilt besonders von den frühesten nachweisbaren Arbeiten, vier Bildern im Augsburger Dome, ehemals Vorder- und Rückseiten von zwei Altarflügeln aus der Abtei Weingarten in Schwaben, bezeichnet und 1493 datirt; Holbein pflegte Namen oder Initialen nebst Jahreszahl auf seinen Werken anzubringen. Dargestellt sind die Zurückweisung von Joachims Opfer, die Geburt Marias, ihre und Christi Darstellung im Tempel. Ist namentlich das erste Bild psychologisch ergreifend, so ist das Bad des Kindes auf dem zweiten voll Anmuth und Naivetät; Scenerie und Beiwerk sind sorgfältig behandelt, auf dem dritten und vierten Bilde, den einstigen Innenseiten, vertritt Goldgrund die Luft.

1) *Woltmann*: Holbein und seine Zeit, 2. Auflage, Bd. I. von S. 41, II. von S. 61 an.

Nürnberg. Morizcapelle, Burg.

Vielleicht noch anziehender aber als derartige grofse Kirchenbilder, deren Behandlung immer etwas Decoratives hat, find Gemälde ganz kleinen Formates, die wirklich durch Kunftliebhaberei hervorgerufen zu fein fcheinen und für das Haus beftimmt waren. Wir befitzen zwei folche Bilder in der Morizcapelle und auf der Burg zu Nürnberg; jedes ftellt die Madonna mit dem Kinde und Engeln auf Goldgrund dar [1]). Auch das Beiwerk, gothifche Architektur und Blumen auf dem erften, der Thron, eine Schüffel, ein Apfel, die



Fig. 169. Hans Holbein d. Ä.: Eccehomo. Donauefchingen.

Wanduhr, mehrere Vögel auf dem zweiten Bildchen, ift höchft forgfältig behandelt. Hier fpüren wir etwas von dem Reize flandrifcher Technik.

---

1) Das erfte, nach den Wappen für den Augsburger Patricier Georg Goffenbrot und feine Gattin Radigund Eggenberger gemalt, zeigt aufser dem Namen eine Jahrzahl, die ich 1492, Bergau fpäter 1499 zu lefen glaubte; die letzte Ziffer ift unficher. Auf dem zweiten hängt aus einem Buche ein Zettel mit dem verkehrt (von rechts nach links) gefchriebenen Namen .. S. HOLBAIN heraus. Man hat wegen des S den jüngeren Bruder Sigmund, der feit 1504 neben Hans Holbein in den Augsburger Steuerbüchern vorkommt und 1540 zu Bern ftarb, als Urheber vermuthet, aber man mufs darauf verzichten, diefen Maler, von dem auch fonft keine Arbeit nachweisbar ift, hier zu finden, denn das Bild

Arbeiten diefer Art aber konnten in Deutfchland nur Ausnahmen bleiben; was verlangt wurde, waren vorzugsweife Epitaphe, Votivbilder, Altäre für Kreuzgänge, Capellen und Kirchen, und folche fchuf Holbein theils in feiner Augsburger Werkftatt, theils auch an anderen Orten, wo er Arbeit fand. Die Nonnen des Katharinenklofters in Augsburg, in deffen Räumen fich jetzt die königliche Gemäldegalerie befindet, liefsen aus Veranlaffung eines ihnen ertheilten päpftlichen Ablaffes eine Folge der alten Bafiliken Roms für ihren Kreuzgang malen, Tafeln in breitem Spitzbogenformat mit einem Gebäude, das die betreffende Bafilika bedeutet, in der Mitte und mit mehreren auf diefelbe bezüglichen Darftellungen ringsum. Dem älteren Holbein fiel zunächft die Bafilika Santa Maria Maggiore zu (Augsburg, Galerie), 1499 bezeichnet, mit der Geburt Chrifti, der Krönung Marias durch die Dreifaltigkeit [1]) und der Enthauptung der heiligen Dorothea, Patronin der vor ihr knieenden Stifterin Dorothea Rölinger.

Augsburg. Galerie.

Schon in diefem Bilde tritt der flandrifche Einflufs etwas zurück, und noch mehr ift dies der Fall bei den grofsen Altären aus den folgenden Jahren. Von dem 1501 vollendeten Altar der Dominicanerkirche in Frankfurt a. M., deffen Mittelftück eine gefchnitzte Kreuzigung gebildet hatte, befinden fich die Flügel, fieben Paffionsfcenen (eine achte ift verfchollen) im Städel'fchen Inftitute dafelbft, ein Abendmahl, urfprünglich wohl Altarftaffel oder, wegen des hohen Formats, vielleicht eher Krönung, in der Leonhardskirche, vier dazugehörige Flügelbilder, Einzug in Jerufalem, Austreibung der Wechsler, Fufswafchung und Oelberg, fowie die ehemalige Rückfeite des Schreins, der Stammbaum Marias und derjenige der Dominicaner, in der ftädtifchen Gemäldefammlung. Eine zweite Paffionsfolge, aus zwölf Bildern beftehend, grau in grau gemalt, nur Fleifchtheile, Haare und einzelne Nebendinge farbig, ift in der Galerie zu Donauefchingen (Fig. 169); eine dritte, acht Darftellungen, bildete einft die Aufsenfeiten der Flügel des 1502 datirten Hochaltars der Abtei Kaisheim bei Donauwörth; die Innenfeiten, jetzt mit jenen in der Münchener Pinakothek, find dem Marienleben und der Kindheit Chrifti gewidmet. Solche Paffionsbilder zeigen den Einflufs Schongauers am deutlichften, der Chriftustypus ift dem feinigen nachempfunden, viele Motive gehen direct auf ihn zurück. Die Gewaltfamkeit des Vorgangs, das häfsliche Gefindel und die rohen Buben, aus denen die Widerfacher beftehen, find hier überaus abftofsend, die Schwäche des Malers in der Körperkenntnifs, befonders in den Beinen und Fufsen, tritt bei ftärkerer Bewegtheit auffallend hervor; dennoch werden wir durch feinen draftifchen Sinn, durch manchen Zug inniger und tiefer Empfindung, endlich durch das fchlagend Individuelle und Charakteriftifche einzelner Nebenfiguren betroffen (Fig. 169). Diefer letzte Vorzug tritt ebenfalls auf den Innenfeiten der Kaisheimer Altarflügel hervor; wier finden hier Gefichter aus dem älteren Skizzenbuche des Künftlers im Bafeler Mufeum wieder. Zugleich find diefe als Fefttagsfeiten, mit Goldgrund ftatt der Luft, forgfältiger behandelt und componirt; durch die holden, oft kindlichen Frauenköpfe

Frankfurt a. M.

Donauefchingen.

München. Pinakothek.

ift dem in der Morizcapelle fo ähnlich, dafs es von der gleichen Hand fein mufs; der Maler hat fich bei der Bezeichnung eben nur den Scherz erlaubt, die erften Buchftaben des Vornamens Hans durch das Buch verdeckt zu fingiren, fo dafs nur deffen letzter Buchftabe S fichtbar ift.

1) *E. Förfter:* Denkmale, I.

geht ein Zug idealer Gefühlsweiſe, und die Farbe iſt hier zu freudiger Harmonie und leuchtender Klarheit geſteigert.

Zwei Bilder für das Katharinenkloſter, in der Augsburger Galerie, zeigen den Meiſter auf derſelben glücklichen Bahn: das Votivbild der Familie Walther von 1502; die Heilung des Beſeſſenen, die Speiſung des Volkes, in der Mitte die Verklärung Chriſti, unten in lebendigen kleinen Figuren die Stifterfamilie; dann ein zu der Folge der Baſiliken gehöriges Gemälde: die Baſilika St. Paul vor den Mauern, wahrſcheinlich um 1504 entſtanden. Oben iſt die Verſpottung Chriſti zu ſehen, links die Taufe des Paulus, in der Mitte die Predigt des Apoſtels in einem Kirchenraum, weiter vorn ſein Abſchied von Petrus und ſeine Enthauptung, in der Abtheilung rechts endlich ſeine Beſtattung. Mehrere Nebenſcenen enthält die reiche, trefflich behandelte landſchaftliche Ferne. Auch hier verrathen ſich wohl noch einzelne Schwächen in der Form, beſonders in den Füſsen, manche ſpätgothiſche Ueberladung in den Gewändern, manche Uebertreibung in lebhafteren Motiven. Dennoch ſind die Fortſchritte im dramatiſchen Leben, in der klaren Handlung und Geberdenſprache, im Verhältniſs der Figuren zu ihrer Umgebung, in der maleriſchen Behandlung und coloriſtiſchen Haltung bedeutend. Sprechende Charaktere, ganz aus dem Leben gegriffen, treten uns namentlich unter den Nebenfiguren entgegen; alle Abſtufungen, von dem abenteuerlich-wilden Kriegsknechte, der Petrus hält, bis zu der reizenden Rückenfigur der heiligen Thekla unter den Zuhörern des Apoſtels und zu der treuherzig-ſchlichten Gruppe des Malers mit ſeinen beiden Knaben bei der Taufe, ſind vorhanden. Trotz der entarteten Gothik in Umrahmung und Abtheilung des Bildes zeigt der Meiſter ſich hier fähig, einem freieren, modernen Stil zuzuſtreben, und wie er das hernach wirklich vollbrachte, werden wir ſpäter ſehen.

Augsburg. Galerie.

E. Die fränkiſche Schule.

In Franken wurde das gewerbfleiſsige Nürnberg immer entſchiedener der Mittelpunkt des künſtleriſchen Lebens. Der berühmteſte Maler war hier *Michael Wolgemut* [1]), geboren 1434, geſtorben am 30. November 1519. Er kommt zuerſt 1473 in den Bürgerbüchern von Nürnberg vor, wo er die Wittwe des 1472 geſtorbenen Malers *Hans Pleydenwurff* geheirathet hatte, und in deſſen Haus auf der Sebalder Seite das Geſchäft fortſetzte. Später war einer der Stiefſöhne, *Wilhelm Pleydenwurff*, ſein Compagnon, derſelbe wird aber ſchon Anfang 1495 als verſtorben erwähnt. Die Gemälde, die wir von Wolgemut kennen, beſtehen gröſstentheils aus Flügelbildern verſchiedener zum Theil ganz groſser Altäre, von denen einige durch alte Zeugniſſe beglaubigt ſind. Er war ein groſser Unternehmer, der ſich Aufträge dieſer Art, und zwar daheim wie an anderen Orten, übertragen lieſs und ſie mit Hilfe zahlreicher Geſellen zu Stande brachte, wobei wahrſcheinlich auch die geſchnitzten Figuren in ſeiner Werkſtatt geliefert wurden. Das Verfahren war ein handwerksmäſsiges, aber

Nürnberg.

Michael Wolgemut.

1) *M. Thauſing:* Dürer, Geſchichte ſeines Lebens und ſeiner Kunſt. Leipzig 1876, Cap. IV. Nur die Hypotheſe des Verfaſſers, die *Wolgemut* zum Kupferſtecher macht, iſt nicht anzunehmen. Auch *Neudörfer* nennt ihn nur »Maler und Reiſſer«, d. h. Zeichner für den Holzſchnitt.

dafs Wolgemut ein Meifter von grofser Energie und ausgebildeter malerifcher Technik ift, läfst fich doch erkennen.

München, Pinakothek.



Fig. 170. M. Wolgemut: St. Sebald und St. Georg. Morizcapelle in Nürnberg.

Das ältefte nachweisbare Werk, laut Infchrift von 1465, find die vier Altarflügel aus der Dreifaltigkeitskirche zu Hof, jetzt in der Münchener Pinakothek: Chriftus am Oelberg, Chriftus am Kreuze, Kreuzabnahme, Auferftehung; auf den Rückfeiten der Erzengel Michael den Drachen befiegend, Verkündigung, Chrifti Geburt, die Apoftel Bartholomäus und Jacobus. Die mageren Geftalten mit fchmalen Schultern find oft häfslich in der Bildung, ungefchickt in der Bewegung, der Faltenwurf ift fcharf, die Gefichter mit breiten Backenknochen find bei ihrem herben Ernft oft nicht ohne Grofsartigkeit, aber etwas Unfchönes, Unfreies haftet ihnen noch an. Bei fchweren Umriffen und derber Behandlung wirkt die Farbe doch durch ihre Kraft, durch das fchöne Zufammenftimmen der Töne in den Gewändern, die forgfältige Modellirung im Fleifche und die trotz des Goldgrundes liebevolle Durchführung der Landfchaft mit naturtreuer Vegetation, klarem Waffer und duftiger Ferne.

Zwickau.

Im Jahre 1479 wurde, nach einer nicht mehr erhaltenen Infchrift [1]), der Altar der Marienkirche zu Zwickau bei Meifter Michel Wolgemut beftellt, ein Werk, das die grofse Summe von 1400 rheinifchen Gulden koftete. Der Schrein und die Innenfeiten feiner Flügel enthalten grofse gefchnitzte Statuen, die Madonna und weibliche Heilige. Die Aufsenfeiten diefes und die Innenfeiten des äufseren Flügelpaares ftellen die Verkündi-

1) In *Schmidt's* Chronica Cygnea. Nach *Waagen*, Kunftwerke u. Künftler in Deutfchland, I, S. 63. — Die Gemälde lithographifch publicirt durch *v. Quandt*.

gung, Chriſti Geburt, die Anbetung der Könige und die heilige Sippe dar. Schlieſsen ſich dieſe Flügel, ſo erblickt man auſsen auf ihnen und auf einem feſt-ſtehenden dritten Flügelpaar vier Scenen aus der Paſſion, und auf der Rückſeite ſind geringere Malereien in Leimfarben zu ſehen. Ungleich bedeutender ſind die vier groſsen Flügel des Peringsdörffer'ſchen Altars aus der abgetragenen Auguſtinerkirche zu Nürnberg, jetzt in der Morizcapelle daſelbſt. Da der Bau der Kirche 1488 beendigt war, mag die Ausführung der Bilder nicht viel ſpä-

Nürnberg. Moriz-capelle.



Fig. 171. M. Wolgemut: Doppelbildniſs. Amalienſtift zu Deſſau.

ter fallen. Die Auſsenſeiten zeigen vier impoſante Paare männlicher und weiblicher Heiliger, die auf gothiſchen Conſolen vor blauem Grunde ſtehen: Sebaldus und Georg (Fig. 170), Johannes den Täufer und Nicolaus, Katharina und Barbara, Roſalia und Margaretha. Die männlichen Charaktere ſind groſsartig, die weiblichen von ungewöhnlicher Zartheit und Lieblichkeit bei ſorgſamer Durchbildung und prächtigen Gewändern. Auch die Innenſeiten, vier Scenen aus der Legende des heiligen Veit und vier andere legendariſche Scenen, ſind vortrefflich. Unter letzteren entſpricht namentlich St. Lucas, der die Madonna malt, ganz dem flandriſchen Stil. Dem Wolgemut ſchreibt Waagen ferner die Malereien an dem von Markgraf Friedrich IV. geſtifteten Altar in der Kloſterkirche zu Heilsbronn zu. Das Innere iſt geſchnitzt, die Auſsenſeiten der Flügel

Heilsbronn.

enthalten vier Scenen aus dem Marienleben, zwei obere Flügel Chriftus am Kreuz und die Meffe des heiligen Gregor fammt der Stifterfamilie, die Rückfeite des Schreins verfchiedene Heilige und die Dreifaltigkeit. Hier erfcheint der Meifter in den Formen reiner, in den Köpfen edler, in der Färbung noch kräftiger als fonft.

Goslar. Rathhaus.

Eine ftattliche Leiftung decorativer Malerei waren die Bilder im Rathhausfaale zu Goslar, für die Wolgemut im Jahre 1501 das Ehrenbürgerrecht der Stadt erhielt. An der Decke find vier Scenen aus der Kindheit Chrifti fowie fitzende Propheten und Evangeliften, an den Wänden, in Leimfarben auf Leinwand, grofse Kaifer- und Sibyllen-Geftalten zu fehen.

Schwabach.

Seinem Alter gehört der 1508 vollendete Altar in der Kirche zu Schwabach an; auch der mit dem Meifter hierüber gefchloffene Vertrag, mit merkwürdiger Verclaufulirung für den Fall, dafs das Werk »ungeftalt« würde, ift erhalten. Mit den Jahren nimmt die Nothwendigkeit, vieles den Gehilfen zu überlaffen, zu, und fo rühren hier vielleicht nur die Heiligen Martin und Johannes der Täufer auf dem äufserften der drei Flügelpaare von Wolgemut felbft her, während alles Uebrige Schülerarbeit zu fein fcheint.

Bildniffe. Deffau.

Mit befonderer Sorgfalt und Meifterfchaft arbeitete Wolgemut im Porträt; das ftets eine eigenhändige Arbeit ohne Mitwirkung eines Schülers war. Nach unferer Anficht gehört ihm ein 1475 datirtes Bildnifs von Mann und Frau in halben Figuren, mit dem Blick durch ein Fenfter in landfchaftliche Ferne, im Amalienftift zu Deffau an (Fig. 171). Der Bräutigam oder Gatte, in modifcher Tracht, mit langem Haar, Hals und Arme blofs, hält feiner Auserwählten den Ring hin. Die Formen find hart und fpröde, aber die Strenge der Zeichnung und die Energie des Ausdrucks ftaunenswerth. Gefichert ift der nürnbergifche

Caffel.

Urfprung und damit wohl auch die Urheberfchaft Wolgemut's bei dem kleinen Bruftbilde der Urfula Hans Tucherin von 1478 in der Caffeler Galerie. Bei drei fpäteren, 1499 datirten Bildniffen der gleichen Familie, der Elifabeth Niclas Tucherin in derfelben Sammlung und dem Hans Tucher mit feiner

Weimar.

Gattin Felicitas im Mufeum zu Weimar, hat man Wolgemut's grofsen Schüler *Dürer* als Urheber vermuthet, und doch ift wahrfcheinlich Wolgemut felbft der Meifter, der hier diefelbe fchlichte, individuelle Wahrheit, wie früher, zeigt, aber in der Zeichnung faft fchon in das Scharfe und Spitze verfällt und in der Farbe breiter und flüffiger, aber nicht mehr fo fein und verfchmolzen ift.

Zeichnungen für den Holzfchnitt.

Von befonderer Bedeutung ift Wolgemut's Thätigkeit für den Holzfchnitt. Er war einer der erften wirklichen Künftler, die zu diefem Zwecke Zeichnungen machten, und in dem Einflufs, den er auf die Formfchnitt-Technik übte, fteht er recht eigentlich als Vorläufer Dürer's da. Im Jahre 1491 kam zunächft bei dem berühmten Nürnberger Drucker Anton Koberger

Schatzbehalter.

der »Schatzbehalter der wahren Reichthümer des Heils und der ewigen Seligkeit« heraus. Die Holzfchneider waren nicht immer fähig, Wolgemut's Intentionen zu entfprechen, aber die Erfindungen find theils erhaben und grofsartig, theils voll bewegten dramatifchen Lebens. Diefem Werke folgte ein

Schedel'fche Chronik.

gröfseres: die Weltchronik von Dr. Hartmann Schedel, 1493 lateinifch und 1494 deutfch erfchienen, mit einer Fülle von Holzfchnitten, die nach der Schlufsbemerkung unter der Leitung von Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff hergeftellt wurden. Da geht das Biblifche und das Weltliche bunt durch-

einander, da finden wir Typen für verfchiedene Könige und Helden des Alterthums, es tauchen die abenteuerlichen Geftalten auf, unter denen man fich damals die Bewohner ferner Welttheile vorftellte. Befonders merkwürdig find aber namentlich die Anfichten verfchiedener Städte und Gegenden, bei denen mitunter zwar ganz willkürlich verfahren, manchmal aber verfucht wurde, ein wirkliches Abbild mit charakteriftifchen Einzelzügen, offenbar unter Benutzung von Reifefkizzen, zu geben. Die Verbreitung und die Popularität des Buches waren aufserordentlich.

Hans Traut.

Ein gleichzeitiger Nürnberger Maler von Bedeutung war *Hans Traut*[1]), der 1477 in den Bürgerbüchern vorkommt. Sein von Neudörffer erwähntes Hauptwerk, der Kreuzgang der Auguftiner, mit den Bildniffen vieler angefehener Nürnberger, exiftirt nicht mehr, aber wir kennen den Meifter aus einer grofsen colorirten Zeichnung des heiligen Sebaftian in der Kunftfammlung der Univerfität zu Erlangen. Das Blatt, auf welchem der Meiftername von Dürer's Hand bemerkt ift, fteht im ganzen dem Stil Wolgemut's nahe, ift im Nackten trotz etwas grofser Extremitäten gut durchgebildet, im Ausdruck anziehend und in der Ausführung forgfältig.

Einfluss auf den Often.

Nürnberg ift endlich der grofse Mittelpunkt für die Kunft der öftlichen Länder. Von hier gehen die künftlerifchen Anregungen nach Böhmen, nach Polen aus. In Böhmen hatte im 14. Jahrhundert ein felbftändiges Kunftleben geherrfcht. Jetzt, nachdem die huffitifchen Wirren ihr Ende erreicht hatten, und friedliche Zuftände zurückgekehrt waren, hat das, was producirt wird, durchgängig einen der fränkifchen Schule entfprechenden Charakter. Das gilt von den zahlreichen Werken der Miniaturmalerei, wie dem grofsen Graduale aus Kuttenberg in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 15501) mit der genrehaft-lebendigen Schilderung der Arbeit der Bergleute über und unter der Erde und glücklichem landfchaftlichem Fernblick auf der Rückfeite des erften Blattes. Unter den erhaltenen Tafelbildern, deren Herkunft nachweisbar ift, entfprechen z. B. die beiden grofsen Altarflügel aus der Kirche Maria-Schnee in Prag, jetzt in der Sammlung patriotifcher Kunftfreunde dafelbft, mit Kaifer Heinrich II. und der heiligen Kunigunde, gedrungenen, feierlichen Geftalten, ganz der Richtung Wolgemut's.

Böhmen.

Miniaturen. Wien.

Tafelbilder. Prag.

Polen.

Krakau, eine Stadt mit rein deutfcher Bürgergemeinde im polnifchen Lande und im 15. und 16. Jahrhundert künftlerifch geradezu eine Colonie von Nürnberg, wie die herrlichen Grabmäler, Schnitzereien und Gemälde von *Veit Stofs*, *Peter Vifcher* und *Hans von Kulmbach* beweifen, befitzt aus der Epoche, die wir zunächft behandeln, zwar keine Tafelgemälde, aber eine Anzahl vortrefflicher Miniaturen in dem von dem Cancellarius Balthafar Beham zufammengeftellten und 1505 datirten Codex der Krakauer Privilegien und Stadtrechte in der Univerfitätsbibliothek dafelbft[2]). Das Stadtwappen geht vorauf, dann folgen, von Bl. 237 bis 307, 25 Bilder, die fich auf die einzelnen Handwerke beziehen, deren Satzungen hier in deutfcher Sprache verzeichnet ftehen; am Schlufs, auf der Innenfeite des Deckels, ift Chriftus am Kreuze zwifchen

Miniaturen. Krakau.

1) *Baader:* Beiträge zur Kunftgefch. Nürnberg, I, 2. — *Neudörffer:* Nachrichten, ed. *Lochner*, (Quellenfchriften, X), S. 136. — *Thaufing:* Dürer, S. 69.

2) Jnv. 16, fol. — Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommiffion 1858. S. 328.

Maria und Johannes in reicher Umrahmung dargeftellt. Die Vignetten zu den Zunftftatuten haben theils die Form von Wappenfchilden mit beigeordneten Figuren, theils find fie lebendige Genrebilder. Wir blicken in die Waarenhalle, wo der fremde Kaufmann feine Güter deponirt, in den Kramladen, die Backftube, in die Werkftätten des Goldfchmiedes, Bogners, Schwertfegers, Glockengiefsers, Schufters u. f. w. hinein. Der Riemer bedient einen Reiter, der vor feiner Thüre hält. Der Schneider mifst einer Dame ihr Kleid an, während ein zweiter zufchneidet, und eine andere Dame mit dem Ziegenbock fcherzt. In der Werkftatt des Malers, die mit Bildern gefchmückt ift, ftehen fünf Männer im Gefpräch, und auf einem Tifche am Fenfter fitzt ein weibliches Modell im Hemde. Das Coftüm, faft immer das deutfche vom Schluffe des 15. Jahrhunderts — nur der Kaufmann erfcheint als Orientale — ift zierlich behandelt, die Darftellung ift anfchaulich, oft launig, die Durchbildung der Landfchaft, der Interieurs mit ihrem Durchblick in die Strafsen der Stadt oder ins Freie ift auch ohne gründliche Kenntnifs der Perfpective allerliebft, die Farbe ift heiter und leuchtend, die Ausführung fein; der Charakter der Nürnberger Schule ist unverkennbar. Der Künftler, deffen Name uns unbekannt bleibt, ift kein Illuminator gewöhnlichen Schlages, und aus dem Bereich der deutfchen Miniaturmalerei von Mitte des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts kennen wir nichts, was diefem Buche gleichkommt.

Schlefien.

Auch Schlefien ftand künftlerifch mit Franken und befonders mit Nürnberg vielfach in Beziehung. So vollendete *Hans Pleydenwurff* aus Nürnberg im Jahre 1462 den Hauptaltar der Elifabethkirche in Breslau. Das Werk felbft ift im Jahre 1652 befeitigt worden, aber es find noch Quittungen und Schriftftücke, die auf die Arbeit Bezug haben, erhalten [1]). Indeffen gab es auch eine tüchtige einheimifche Kunft [1]). In Breslau beftand eine Malerinnung, von der uns zahlreiche Meifter urkundlich bekannt find, und noch bewahren die dortigen Kirchen und Sammlungen manche Kunftwerke des 15. Jahrhunderts.

Barbarakirche. Museum fchlefifcher Alterthümer.

Das vorzüglichfte ift vielleicht der Altar der Barbarakirche, 1447 datirt, der auf dem noch in der Kirche bewahrten Mittelbilde die heilige Barbara zwifchen den Heiligen Adauctus und Abundantius, auf den Flügeln, im Mufeum fchlefifcher Alterthümer, eine Folge von Scenen aus der Barbaralegende, beim erften Schliefsen Paffionsbilder, ganz aufsen die Geftalten Chrifti und Marias enthält. Gediegener Ausdruck, treffliche Modellirung, vielleicht noch eine gewiffe Schwäche der Extremitäten, doch gute Proportionen und ein kräftiges Colorit zeichnen diefe Bilder, ganz befonders die Mitteltafel, aus. Der flandrifche Einflufs tritt in einem 1468 datirten, von Dr. Petrus de Wartenberg ge-

Dom.

ftifteten Triptychon im Dome: Chriftus am Kreuze zwifchen Maria und Johannes, auf den Flügeln Laurentius und Johannes der Täufer, hervor. Mehr und mehr nimmt aber die Bildfchnitzerei den gröfsten Theil der Altäre für fich in Anfpruch, die Malereien wurden ihr untergeordnet und gewöhnlich flüchtiger ausgeführt, fo am Altar der Goldfchmiede von 1476 in der Maria-Magdalenenkirche und am Marienaltar der Elifabethkirche. Zu dem Beften, was hier aus der

1) *H. Luchs:* Bildende Künftler in Schlefien, in der Zeitfchrift für Gefchichte u. Alterthum Schlefiens, 1863.

2) *Alwin Schultz:* Urkundliche Gefchichte der Breslauer Maler-Innung. Breslau 1866.

ſpäteren Zeit des 15. Jahrhunderts erhalten iſt, gehört der Marienaltar im Muſeum ſchleſiſcher Alterthümer, der innen nur Schnitzwerk aufweiſt, beim erſten Oeffnen der Doppelflügel aber vier vortrefflich gemalte Gruppen der heiligen Sippe enthält. Dieſe ſind wohlangeordnet, charaktervoll in den Köpfen, maſsvoll in den Geberden; Vortrag und Farbe ſind gediegen, klar und harmoniſch [1]).

Muſeum ſchleſiſcher Alterthümer.

F. Die baieriſche und öſterreichiſche Malerei.

Die Kunde von der Malerei in Baiern während dieſer Epoche iſt auſserordentlich dürſtig. Mögen in neueren Handbüchern auch mehrere Malernamen genannt und mit denſelben beſtimmte Arbeiten in Verbindung gebracht ſein, ſo ruht doch dies alles auf der unſicherſten Grundlage. Man wuſste von *Ulrich Füttcrer*, Maler zu Landshut, der als Chroniſt bekannt war [2]), man kannte durch Auszüge aus dem Urkundenmaterial des Kloſters Tegernſee den Namen eines Münchener Malers und Bürgers *Gabriel Mächleskircher*, der in den Jahren 1472 bis 1479 mehrere Bilder und Altäre für die dortige Kloſterkirche gemalt hatte [3]), und ſo machte man ſich das Vergnügen, einige Bilder in den baieriſchen Staatsſammlungen willkürlich auf dieſe Namen zu taufen, die noch jetzt für ein paar rohe Producte in der Schleissheimer Galerie feſtgehalten werden. Ebenſowenig vermögen wir eine Beglaubigung für *Hans Olmdorf* als Urheber des Triptychons in der Kirche zu Blutenburg bei München zu conſtatiren. Daſſelbe ſtellt in der Mitte die Dreifaltigkeit, auf den Flügeln die Taufe Chriſti und die Krönung Marias dar.

Malernamen.

Blutenburg.

Bei dieſer Sachlage müſſen wir für die damalige baieriſche Malerei ganz von der Kenntniſs der Künſtlerperſönlichkeiten abſehen und nur nach den erhaltenen Werken fragen, von denen wir die beſten im Baieriſchen Nationalmuſeum finden. In Zeit und Charakter iſt dem Blutenburger Altar zunächſt das rieſige Triptychon aus der Franciscanerkirche in München verwandt, das der Inſchrift zufolge im Jahre 1492 von Herzog Albrecht und ſeiner Gemahlin Kunigunde von Oeſterreich geſtiftet wurde. Das Mittelbild zeigt die reiche, aber etwas wirre Compoſition des Heilands am Kreuze mit einer Fülle beinahe lebensgroſser Figuren zu Fuſs und zu Pferde und landſchaftlichem Grunde mit einer Stadtanſicht; die Flügel, nur rohe Schülerarbeit, zeigen Chriſtus am Oelberg und die Gefangennehmung, auſsen Geiſselung und Kreuztragung mit den knieenden Stiftern.

München, Nationalmuſeum.

Ungleich wichtiger ſind zehn Tafeln, gröſstentheils aus der Legende von Petrus und Paulus, von einem Altar in der Peterskirche zu München; wohl das bedeutendſte, was von baieriſcher Malerei dieſer Epoche übrig iſt. Sechs dieſer Bilder ſind im Baieriſchen Nationalmuſeum, die vier andern, leider durch Uebermalung verdorben, noch in der Kirche. Die ehemaligen Innenſeiten, mit Goldgrund ſtatt der Luft, ſtellen Chriſtus und Petrus auf dem Meere (Nationalmuſeum), Petrus im Gefängniſſe, Heilung eines Beſeſſenen, Kreuzigung

Bilder aus St. Peter.

1) *E. Förſter*, Denkmale, VI.

2) *Oefele:* SS. rer. boic. I. S. 629.

3) *Weſtenrieder:* Beiträge zur vaterländiſchen Hiſtorie, I, München 1788, S. 389.

Petri, Petrus in cathedra, die Aufsenseiten (Nationalmuseum) Christus am Oelberg, Petrus Kranke heilend, die Strafe des Simon Magnus durch Petrus und Paulus, die Geifselung und die Predigt des Paulus dar. Petrus tritt meistens in prächtiger rother Priestergewandung auf; er und Paulus sind würdige Typen, die Nebenfiguren oft originelle, aus der Wirklichkeit gegriffene Charaktere; Landschaft und Oertlichkeit sind geschickt behandelt. Der Ton ist dunkelbräunlich und schwer. Der Realismus ist hier nicht von Uebertreibung frei, aber von wirkungsvoller Energie, und die Behandlung verfällt trotz der Derbheit doch niemals in das Rohe, wie bei vielen andern Werken der Schule.

Perchtold Furtmeyr.

Weit gefälliger, im Charakter eher der Nürnberger Schule verwandt, ist der berühmte baierische Miniaturmaler *Perchtold Furtmeyr*, von dem sich eine Weltchronik und eine zweibändige Bibel, 1470—1472 für einen baierischen Fürsten illuminirt, in der fürstlich Wallerstein'schen Bibliothek zu Maihingen bei Nördlingen und ein fünfbändiges Miffale, 1481 für Erzbischof Bernhard von Salzburg vollendet, in der Hof- und Staatsbibliothek zu München befinden[1]). Furtmeyr lebte in Regensburg, kommt als Hausbesitzer dort vor und ist noch im Jahre 1501 nachweisbar.

Grofsgmain. Tafelbilder.

Es ist auffallend, dafs in den baierischen Alpengegenden und ihrer nächsten Nachbarschaft Bilder vorkommen, die mit den Münchener Tafelgemälden keinen Zusammenhang, aber auch ebensowenig mit der älteren Salzburger Schule etwas zu thun haben. Vier Bilder auf Goldgrund in der Kirche zu Grofsgmain bei Reichenhall, deren erstes 1491 datirt ist, die Darstellung Christi im Tempel, der Christusknabe unter den Schriftgelehrten, die Ausgiefsung des heiligen Geistes und der Tod Marias, stehen mit ihrer klaren und harmonischen Farbe, den lebensvollen, individuellen Köpfen und der liebevollen Durchführung der schwäbischen Schule näher.

Oesterreich.

Aus den eigentlich österreichischen Ländern sind frühe datirte Denkmäler dieser Epoche, und zwar sowohl Miniaturen wie Tafelbilder vorhanden[2]).

Miniaturen, Wien.

Das grofse Miffale Friedrichs III. in der Hofbibliothek zu Wien (No. 1767) mit Namen und Devise dieses Kaisers und den Jahreszahlen 1447 und 1448 ist trotz aller Pracht der Randornamentik von geringem Kunstwerth. Sowohl auf dem grofsen Dedicationsbilde mit der kaiserlichen Familie wie in den Vignetten und Initialen mit religiösen Darstellungen sind die Bewegungen steif, die Zeichnung ohne Verständnifs, die Köpfe ausdruckslos.

Tafelbilder, Wien.

Von 1449 ist eine grofse Kreuzigung in der kaiserlichen Galerie zu Wien datirt, die aufserdem den Namen *d Pfenning* und die Devise ALS ICH CANN, dieselbe die *Jan van Eyck* führte, aufweist. Der österreichische Ursprung des Bildes ist zwar nicht gesichert, aber zu vermuthen. Es zeigt auch ohne eigentlichen Einflufs der flandrischen Schule manche realistische Einzelzüge. Die etwas bleiche Farbe scheint Tempera zu sein. Entwickelter ist der vom gleichen Jahre datirte, von Kaiser Friedrich III. gestiftete Altar in der Kirche zu

Auffee.

Auffee in Steiermark, ein Allerheiligenbild mit der Trinität und vier Scenen aus

---

1) Cod. lat. 15708. — Vgl. Sighart in den Mitth. der k. k. Centralcommiffion VII, S. 145. — Abbildungen bei *E. Förster:* Gesch. der deutschen Kunst, II, S. 257, und Denkmale, III.

2) *Schnaase:* Zur Geschichte der österreich. Malerei im XV. Jahrhundert, Mittheilungen der k. k. Centralcommiffion, VII, S. 205, 238, mit Abbildungen.

der Kindheit Chriſti auf den Auſsenſeiten der Flügel. Zahlreiche Bilder aus dieſen Gegenden enthält die Gemäldeſammlung im Stiſte Kloſterneuburg: einen Flügelaltar aus der Urſulalegende von 1464, ferner 24 Tafeln mit erzählenden oder ſymboliſchen Darſtellungen aus der Marienlegende. Stärker iſt der flandriſche Einfluſs in einem 1476 datirten Flügelaltar aus dem nahegelegenen Kornneuburg, der in der Mitte die Auferſtehung enthält. Von vier Paſſionsbildern auf Goldgrund im Wiener Belvedere trägt die Geiſselung die Bezeichnung R. F. 1491. Die Färbung iſt licht, die Auffaſſung lebendig aber derb, etwa wie in Bildern der baieriſchen Schule. Eine zuſammenhängende Folge von Tafeln zu Kloſterneuburg, von denen vier die Geſchichte Johannes des Täufers, vier die Paſſion und vier die Legende des Stifters St. Leopold darſtellen, hat in den Charakteren und Motiven noch ein etwas ſchüchternes Gepräge, aber zeigt glückliches Raumgefühl, durchgebildete Landſchaft ohne Goldgrund und ſaubere, zarte Behandlung. Eins der Bilder enthält die Jahrzahl 1501, ein anderes den ausgeſchriebenen Namen *Rueland*. In der That iſt auch eine Familie dieſes Namens in Wien nachweisbar.

Kloſterneuburg. — Wien. — Kloſterneuburg.

Alles, was ſonſt von baieriſcher und öſterreichiſcher Malerei dieſer Periode erhalten iſt, wird aber übertroffen durch den berühmten Altar zu St. Wolfgang im Salzkammergut, vielleicht dem ſchönſten Schnitzaltar in deutſchen Landen, der, nach der Inſchrift, im Auftrage des Abtes Benedict zu Mondſee durch Meiſter *Michael Pacher* von Prauneck (Bruneck in Tirol) im Jahre 1481 vollendet worden iſt. Schon 1467 kommt dieſer Meiſter in ſeiner Heimatſtadt urkundlich vor, bereits zwei Jahre früher, 1465, hatte er den Altar zu Ried bei Bozen, jetzt im Oeſterreichiſchen Muſeum in Wien, vollendet, in deſſen Inſchrift ſein Name die wälſche Form Pacar hat, und 1471 ſchloſs er einen Vertrag über einen Altar für die Pfarrkirche zu Gries bei Botzen ab [1]), der dort noch in ſeinen Haupttheilen erhalten iſt. Aus dem Wortlaut des Vertrages geht hervor, daſs er die Schnitzwerke wie die Malereien übernahm, und ſo iſt auch beim Altar in St. Wolfgang die meiſterhafte und trefflich bemalte Holzſchnitzerei mit der ſchönen Hauptgruppe der Krönung Marias im mittleren Schreine eigentlich das Bedeutendſte. Auch die Gemälde haben aber hohen künſtleriſchen Werth. Auſsen ſind zunächſt vier — etwas flüchtiger behandelte — Scenen aus der Legende des heiligen Wolfgang zu ſehen. Beim Oeffnen des erſten Flügelpaares erblickt man dann acht Scenen aus dem Leben und den Wundern Chriſti, beim zweiten Oeffnen, neben dem mittleren Schnitzwerk, Chriſti Geburt, die Beſchneidung, die Darſtellung im Tempel und den Tod Marias. Auch die Altarſtaffel hat gemalte Flügel, welche innen Heimſuchung und Flucht nach Aegypten, auſsen die vier Kirchenväter darſtellen. Die Rückſeite des Schreins enthält zwei Reihen Heiligenfiguren zu den Seiten des rieſigen Chriſtophorus, darunter die vier Evangeliſten, und rührt wahrſcheinlich von einem ſelbſtändigen Gehülfen her, der hier auch die beſondere Jahreszahl 1479 angebracht hat. In allen übrigen Partien tritt uns ein Meiſter von einem

Michael Pacher. — Altar von St. Wolfgang.

---

1) *E. Förſter* im deutſchen Kunſtblatt, 1853, S. 131, aber mit der falſchen Jahreszahl 1481. Richtiger Abdruck der Urkunde im „Tiroler Boten", 1847, S. 56. Der Verfaſſer dankt Herrn Forſtmeiſter Philipp Neeb Mittheilungen über dieſe Werke und die Urkunde. Mit ſpeciellen Studien über Pacher iſt G. Dahlke beſchäftigt.

ſeltenen Schönheitsgefühl entgegen, der von dem Haſtigen und Ueberladenen der damaligen deutſchen Malerei frei iſt. Die figurenreichen Compoſitionen weiſs er klar und geſchmackvoll anzuordnen, durch ſein Raumgefühl in landſchaftlichen wie in architektoniſchen Perſpectiven kommt er den Niederländern nahe. Bei ſeiner Milde und Beſonnenheit der Empfindung weiſs er im Ausdruck ebenſo zart wie lebensvoll zu ſein, jede Nebenfigur ſpricht geiſtig mit. Manchmal kommen einige gekünſtelte Motive in den Bewegungen wie im Faltenwurf vor, aber im Ganzen iſt die Zeichnung höchſt ſorgfältig, das Nackte wie auf der Taufe Chriſti gut beobachtet, und einige kenntniſsvoll verkürzte Köpfe zeigen einen nicht ungewöhnlichen Grad theoretiſcher Bildung. Neben der — wohl nur indirecten — flandriſchen Einwirkung iſt aber auch hie und da eine Spur italieniſchen Einfluſſes wahrzunehmen, im Architektoniſchen wie in den Figuren; der Typus mancher ſchlanker Jünglingsfiguren, die Verkürzungen und die Verſuche in kunſtvoller perſpectiviſcher Anordnung erinnern mitunter an *Mantegna.*

Graz Wandbilder.

Endlich erwähnen wir noch ein 1485 datirtes, durch ſeinen Gegenſtand merkwürdiges Wandbild auſsen an der Südſeite des Domes zu Graz. Es ſtellt die Dreiſaltigkeit in drei ganz gleichen Geſtalten und Alle Heiligen dar. Gott Vater erhebt Pfeile wider die verderbte Welt, aber Maria weiſt fürbittend auf ihre Bruſt. Unten, in einer Halle, thront ein Papſt zwiſchen Dominicus nnd Franciscus, als deren Viſion die obige Darſtellung gefaſst iſt, ſeitwärts ſind Geiſtliche und Weltliche zu ſehen, und ein unterer, ſchlecht erhaltener Fries ſtellt die Leiden der Menſchheit, Heuſchrecken, Türkenkrieg, Waſſersnoth und Peſt, dar. Der Stil enſpricht im Ganzen der ſchwäbiſchen Schule.

Wandmalereien.

Wir haben weſentlich die Tafelmalerei berückſichtigt, von Miniaturen war nur ſtellenweiſe, von Wandbildern noch ſeltener die Rede. Die Reſte deutſcher Wandmalereien ſind zahlreich, wenn auch ſchlecht erhalten, doch die Ausführung iſt meiſt eine ganz flüchtige, der künſtleriſche Werth gering. Gegenſtändlich ſind dieſe Arbeiten aber mitunter von Intereſſe; in ihnen kommen häufiger profane Gegenſtände vor, wie die Paare baieriſcher Fürſten im Alten Hofe zu München, ferner groſse lehrhafte uud ſymboliſche Compoſitionen, wie der Baum des Lebens auſsen am Chor zu Waſſerburg. Mehr und mehr bürgert ſich dann auch die Darſtellung des Todtentanzes ein. Wir haben geſehen, wie ſchon im 14. Jahrhundert die Schreckniſſe des Todes ein Lieblingsgegenſtand der Dichtung und der bildenden Kunſt waren [1]. Statt des Gedichtes von den drei Todten und den drei Lebenden, das damals in Handſchriften und an den Wänden illuſtrirt wurde, hatte ſich aber jetzt eine andre Behandlung dieſes Stoffes eingebürgert: der Todtentanz, franzöſiſch »danse macabre«, lateiniſch »Machabaeorum chorea«, eine noch nicht aufgeklärte Benennung, die vielleicht daher rührt, daſs die Aufführung dieſes Dramas am Tage der Machabäer ſtattzufinden pflegte. Die Dichtung exiſtirte ſchon im 14. Jahrhundert in der deutſchen, der franzöſiſchen, ſelbſt in der ſpaniſchen Litteratur [2], ſie hatte, wie jene andere erwähnte, die Form einer Wechſelrede und war zur

Todtentanz.

1) Bd. I, S. 388; vgl. die dort citirte Litteratur.

2) Dança general de los muertos; *F. v. Schack:* Geſchichte der dramatiſchen Litteratur u. Kunſt in Spanien. I, S. 123.

Aufführung beſtimmt. Zum Worte fand ſich naturgemäſs das Bild, die Handſchriften erhielten illuminirte Zeichnungen, die Drucke des Dialogs Holzschnitte, und endlich wurde auch der Todtentanz an Friedhofsmauern, in Kreuzgängen, in Thurmhallen an die Wand gemalt, beſonders häufig in Dominicanerklöſtern, da dem Predigerorden dieſe gemalte Buſspredigt willkommen war. Wenige Denkmäler dieſer Art ſind erhalten, wie der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin, der um 1860 wieder aufgedeckt wurde[1]; der in der Marienkirche zu Lübeck iſt gänzlich erneuert und übermalt; der in der Neuen Kirche zu Straſsburg wie die beiden in Baſel, im Kloſter Klingenthal in Kleinbaſel und im Predigerkloſter zu Groſsbaſel, ſind zugrundegegangen[2]. Von letzterem ſieht man nur noch geringe, im 16. Jahrhundert übermalte Reſte in der mittelalterlichen Sammlung. In der älteſten Form beſtand der Reigen aus 24 Paaren, deren Zahl dann vermehrt wurde, und zu denen Einleitungs- und Schluſsbilder kamen. Die Ordnung war durch Rang und Stand beſtimmt, mit Papst, Kaiſer, Kaiſerin beginnend, mit dem Kinde gewöhnlich ſchlieſsend. Jeder Perſon war ein Todter geſellt, nicht als Gerippe, denn dieſes führte erſt das 16. Jahrhundert ein, ſondern als verweſte Leiche, oft mit umgeworſenem Leichentuche. Die Darſtellung des Reigens, in welchen die Lebendigen durch die Todten gezerrt werden, trägt ein ſcharf ironiſches Gepräge und entſpricht der volksthümlich-ſatiriſchen Auffaſſung in der damaligen Litteratur.

Rückblick und Schluſs.

Wenn wir jetzt vorläufig von der deutſchen Malerei ſcheiden, die wir bis zum Ende des 15. Jahrhunderts verfolgt haben, ſo hat der Rückblick auf die durchmeſſene Bahn etwas Unbefriedigendes, weil er uns kein erreichtes Ziel zeigt. Die flandriſche Malerei dieſer Epoche iſt in ſich abgeſchloſſen und vollendet, die Ziele, auf die ſie ſich beſchränkte, hatte ſie vollſtändig erreicht, zwiſchen dem Gewollten und dem Geleiſteten blieb keine Differenz. Die deutſche Malerei dagegen bleibt weit gegen ſie zurück, obwohl ſie von ihr beſtimmt wird. Was ſeit dem Beginn der flandriſchen Einwirkung geſchaffen wurde, ſteht auf einer primitiven Stufe und iſt von dem Zwieſpalt zwiſchen einer in Zerſetzung begriffenen und einer erſt aus roheſten Anfängen ſich herausarbeitenden Kunſtrichtung ergriffen. Ueber dieſe Stufe wird die deutſche Kunſt erſt durch die groſsen Meiſter des 16. Jahrhunderts, *Dürer* und *Holbein*, emporgeführt, und hätten wir von der deutſchen oder der niederländiſchen und deutſchen Malerei allein zu ſprechen, ſo würden wir unmittelbar zu dieſen Meiſtern übergehen. Unſere Aufgabe aber nöthigt uns, da eine Pauſe zu machen, wo in Wahrheit keine beſteht; ſie verlangt nun zuerſt das Eingehen auf die italieniſche Malerei des 15. Jahrhunderts, die ja dann auch der germaniſchen Kunſt der ſolgenden Epoche neue Bildungselemente zuführt.

1) *W. Lübke:* Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin. 1861. fol., mit 4 Tafeln. — *Th. Prüfer:* Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin. 1876. fol., mit 6 Tafeln.

2) Der ältere Urſprung des Lübecker Todtentanzes, den *Wackernagel* vorausſetzt, iſt nicht anzunehmen; vgl. *H. Baethke:* Der Lübecker Todtentanz, Göttinger Inaugural-Diſſertation, Berlin 1873; ebenſowenig der des Todtentanzes in Klingenthal, vgl. *Rahn:* Geſch. d. b. Künſte i. d. Schweiz, S. 654.

II. ABTHEILUNG.

DIE ITALIENISCHE MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS.

Vorbemerkungen.

Vorzüge der italienifchen Kunft.

Wenn fich auch der Bruch mit der mittelalterlichen Anfchauung in der flandrifchen und der italienifchen Malerei gleichzeitig vollzog, wenn auch bei den Flamändern das Naturgefühl vielleicht fchärfer hervortritt, die malerifche Auffaffung feiner ausgebildet ift, fo hat doch die italienifche Malerei des 15. Jahrhunderts vor der flandrifchen in anderen Beziehungen viel voraus. Ihre Vorzüge beruhen erftens auf der verfchwenderifchen Gunft des Klimas, der Natur und des Volksthums, zweitens auf der gemeinfamen Entwicklung aller bildenden Künfte, deren Mangel im Norden verhängnifsvoll ift, drittens auf der humaniftifchen Bildung und der Hingabe an das claffifche Alterthum, welche für die gefammte Renaiffancecultur Italiens die Grundlage find.

Klima.

Das Klima Italiens, das mildefte der gemäfsigten Zone, erleichtert dem Menfchen den Kampf um das Dafein, gewährt ihm williger, weffen er bedarf, fteigert fein Wohlgefühl und feine Genufsfähigkeit. Es bannt ihn weniger in das Haus und in die gefchloffenen Räume, lädt ihn vielmehr in das Freie, in die Oeffentlichkeit. Die Natur felbft ift freundlicher und fchöner; während der Bewohner nordifcher Länder fich eingeengt und gebunden fuhlt, wird hier die Bruft bei jedem Athemzuge durch das Gefühl der Freiheit gehoben. Italien ift nach Winckelmann das Land der Menfchlichkeit; nicht als ob die Humanität, das menfchliche Wohlwollen hier gröfser wären; gerade der Italiener läfst fein Handeln durch rückfichtslofe Selbftfucht beftimmen und hat, nach dem treffenden Ausdruck Heinrich Leo's, das, was man Gemüth nennt, nur noch in der Form der Leidenfchaft. Aber das freie, unbefangene Waltenlaffen aller menfchlichen Triebe der Autorität und Gewöhnung gegenüber ift die Eigenfchaft italienifcher Naturen. Daher finden wir zu einer Zeit, in welcher das Schaffen der niederländifchen Maler bei aller Kraft des Naturgefühls doch noch von der vorwaltenden Stimmung der Demuth beherrfcht wird, in Italien gröfsere individuelle Freiheit und Kühnheit der Auffaffung. Selbft Andacht,

Natur.

Volksthum.

Frömmigkeit und religiöse Schwärmerei find nur Eigenfchaften einzelner Meifter und Richtungen, im ganzen werden auch die kirchlichen Gegenftände nur von ihrer rein menfchlichen Seite aufgefafst. Führt die Innigkeit und Wärme des Naturgefühles die Flamänder zu jener liebevollen, das Kleinfte umfaffenden, auf die geringfte Einzelheit eingehenden Auffaffung, die Hauptfache und Beiwerk, Geftalten und Umgebung ganz gleichwerthig behandelt, fo veranlafst das kühlere, aber unbefangenere Naturgefühl des Italieners die Wahl eines freieren Standpunktes, von dem aus das Ganze ftärker hervortritt als die Theile, und das Nebenfächliche fich angemeffen dem Wefentlichen unterordnet. Nur durch den Standpunkt unterfcheiden fich alfo die damaligen Italiener und Niederländer, die beide Realiften find. Während diefe an alle Erfcheinungen ganz nahe herantreten, fie gewiffermafsen durch die Lupe betrachten, wollen jene ihren Gegenftand fo fehen, dafs fich die Summe der darzuftellenden Erfcheinungen für das Auge harmonifch zufammenfchliefst. Und wie den Standpunkt, fo verftehen fie auch die Objecte felbft, die fie darftellen, frei und mit Bewufstfein auszuwählen, ohne von jeder Zufälligkeit abhängig zu fein. Der italienifche Realismus ift daher nicht fo fcharf und eindringlich, aber auch nicht fo peinlich wie der flandrifche, fondern freier, fchwungvoller und freudiger; ihm ift der Weg erfchloffen, um durch das Wirkliche zum Schönen vorzudringen.

Flandrifcher und italienifcher Realismus.

Im germanifchen Norden war ferner die Entwicklung der Malerei ifolirt, die Architektur blieb während diefer ganzen Periode ohne Antheil an der neuen Kunftbewegung, der Handwerksgeift der Steinmetzen-Genoffenfchaften beharrte bei der überlieferten gothifchen Bauweife, die aber tief entartet war und zwifchen fchematifcher Nüchternheit und fchrankenlofer Willkür fchwankte. Unter ihr Syftem waren auch das Kunfthandwerk fowie die Plaftik gebannt, obgleich diefe fchon im 14. Jahrhundert kräftige Schritte zum Realismus gethan hatte. Selbft die Malerei mufste unter der Exiftenz diefer geiftig abgeftorbenen, aber äufserlich fortdauernden Spätgothik leiden, namentlich in Deutfchland, wo fie in den grofsen Schnitzaltären an das Zufammenwirken mit Architektur und Plaftik gebunden war. Geftalten von wirklichkeitstreuer Auffaffung können auch als blofse Umrahmung die Formen eines Stiles nicht vertragen, der die menfchliche Figur nicht ihrem eigenen Organismus entfprechend behandelt, fondern feinem Syftem fchablonenmäfsig anbequemt. Die Fortdauer der Handwerksmäfsigkeit, des Schlendrians und der Entartung in den Schwefterkünften gefährdet die Ausbildung des Formgefühls auch in der Malerei und zerrt an ihr, wo fie einen Schritt vorwärts verfucht.

Gemeinfame Entwicklung aller Künfte. Ihr Mangel im Norden.

In Italien dagegen geht die Entwickelung aller bildenden Künfte gleichzeitig und gleichmäfsig vor fich, und die Architektur gewährt der Bildnerei und der Malerei Stütze und Halt. Sie räumt mit allem Gothifchen auf und bildet ein neues Formprincip aus, das auf dem claffifchen Alterthum beruht. In den Werken der Maler finden wir die Renaiffanceformen der Baukunft und ihrer Decoration als Rahmen, Einfaffung, Beiwerk und Hintergrund wieder, Formen, die mit den Proportionen der Geftalten, mit der ganzen Compofition in Harmonie ftehen und fie heben, ftatt fie zu befchränken. Die parallele Entwicklung der Plaftik, deren Hauptaufgabe das Studium der Menfchengeftalt und des Nackten ift, bietet der Malerei ein Mittel, um ihre eigenen Beftre-

Italien.

bungen nach diefer Seite hin zu controliren, und fordert fie zu raftlofem Wetteifer auf. Wenn dann bei dem in der Renaiffance beliebten Streite, ob die Plaftik oder die Malerei die gröfsere Kunft fei, meift die Entfcheidung zu Gunften der letzteren ausfällt, fo entfpricht das der Anfchauung der Epoche. Die Malerei, wie wir gefehen haben (S. 5), ift einmal die eigentliche Kunft der Neuzeit. Die Meifter der Renaiffance leben in dem Bewufstfein, gerade in der Malerei ihr ganzes Wiffen und Streben entfalten zu können, in ihr vor keinem alten Vorbilde fich beugen zu müffen. Ja mitunter überwuchert der malerifche Stil auch in anderen Künften, wo er nicht gerechtfertigt ift. Blieb auch die Baukunft hiervon noch frei, fo ift dem doch die Plaftik und befonders das Relief ausgefetzt, wie *Ghiberti's* Reliefs an feiner letzten Thüre des florentiner Baptisteriums darthun, entzückend als malerifche Erfindung, aber ftiliftifch eine Verirrung.

Univerfalität der Künftler.

Was vorzugsweife vor folchen Ausfchreitungen wahrt, ift die allgemeine Kunftbildung gerade der gröfsten Meifter, die auf allen Gebieten zu Haufe, oft Bildhauer, Goldfchmiede, Maler, Architekten zugleich find, Stil und Technik aller diefer Künfte beherrfchen und zugleich nur Eine Kunft kennen, deren Aeufserungen im lebendigften Zufammenhange und in reinfter Harmonie unter einander ftehen. Was fie hierzu führt, ift das Streben nach Univerfalität der geiftigen Ausbildung, welches die fchönfte Frucht des Humanismus ift.

Humanismus.

Seit Petrarca die auch im Mittelalter nie völlig erlofchene Erinnerung an das claffifche Alterthum neu belebt hatte, feit auf das Forfchen und Suchen in den Klofterbibliotheken die Handfchriften der Alten wieder an das Licht traten, und ein Autor nach dem anderen der Vergeffenheit entriffen ward, begann in der italienifchen Nation eine Bildung zu keimen, für welche das Alterthum nicht nur die Quelle des Wiffens, fondern die Grundlage der gefammten Weltanfchauung war. Im 15. Jahrhundert war fie in immer weitere Kreife gedrungen, Geiftliche und Laien, Päpfte und Fürften, felbft die gewaltthätigften kleinen Tyrannen, Reiche und Vornehme, Kaufherren und Gelehrte, Bürger und Handwerker, unter diefen die Künftler, hatten an ihr Theil. Zur Kenntnifs der lateinifchen Litteratur war nach und nach die der griechifchen hinzugetreten; neben den fchriftlichen Denkmälern wurden die künftlerifchen Monumente des Alterthums ein Object des Studiums und der Bewunderung. Die Begeifterung für das Alterthum fchmolz mit dem Sinn für alles Grofse und Schöne zufammen, und das Alterthum bildete für jedes fpecielle wiffenfchaftliche Studium die Vorausfetzung. Aber das Ziel derjenigen Bildung, die man die humaniftifche nennt, ift nicht das Studium einzelner Wiffenfchaften, fondern die einheitliche Ausbildung alles menfchlichen Wiffens und Könnens; das Ideal des Humanismus ift im Sinne des claffifchen Alterthums der im vollften Gleichgewichte feiner Kräfte und Fähigkeiten nach allen Seiten harmonifch entwickelte Menfch.

Wiffenfchaftliches Streben der Künftler.

Darin liegt nun das Eigenthümliche der italienifchen Renaiffance, dafs auch ihre Kunft vom humaniftifchen Geifte durchdrungen, dafs die künftlerifche Entwicklung zugleich eine wiffenfchaftliche ift. Auch in der germanifchen Welt hat der Auffchwung der Malerei beftimmte wiffenfchaftliche Vorausfetzungen. Für die getreue Wiedergabe des Wirklichen ift die Kenntnifs der Form, für die malerifche Darftellung die Kenntnifs der Perfpective Vorbe-

dingung. Aber beides ruht hier nicht auf fester theoretischer Grundlage, ohne die eine continuirliche Entwicklung nicht möglich ist. Im Norden ist die Bildung des Künstlers eine rein empirische, worüber sogar noch *Dürer* in seiner Unterweisung der Messung Klage führt. In Italien dagegen beruht alles Können auf Wissen. Die Künstler selber betreiben ernste theoretische Studien und die einzelne Kunstleistung ist ihnen in letzter Instanz oft ein wissenschaftliches Experiment. Da kommt es dann wohl vor, dafs manche zu doctrinär verfahren, aber bei den besten Meistern halten Wissen und schöpferische Kraft sich das Gleichgewicht. Fordert doch *Leon Battista Alberti* in seinen drei Büchern von der Malerei [1], dafs der Maler in allen freien Künsten erfahren, mit den Dichtern und Rednern vertraut sei, um von ihnen seine geistigen Inspirationen zu holen, vor allem aber die Geometrie verstehe, da die Perspective Voraussetzung für alle malerische Darstellung ist.

Perspective.

Tritt uns auch schon bei den *van Eyck* die Herrschaft über die Linienperspective verbunden mit einer Ausbildung der Luft- und Farbenperspective, wie sie in Italien noch lange unerreichbar bleibt, entgegen, so machen diese Meister doch von ihrem Wissen nur eine eng begrenzte Anwendung bei den Schranken, die sie sich in der Composition und in der Bewegung der Figuren setzen. Auch ist das, was sie besitzen und können, defshalb noch nicht ein gesicherter Besitz ihrer Nachfolger. In Italien dagegen beruht die Kenntnifs der Perspective auf zusammenhängenden theoretischen Studien. Der grofse Baumeister *Filippo Brunelleschi* ging in der Ergründung der malerischen Perspective voran. Zunächst von ihm wurden diejenigen Maler angeregt, deren Bestrebungen uns sogleich im einzelnen beschäftigen werden. Von Alberti's drei Büchern über Malerei, die zu einer Zeit, 1435, geschrieben wurden, als diese Kunst eben erst in die neue Bahn, auf die sie der Autor hinwies, einzulenken begann, ist das erste gänzlich der Perspective gewidmet. Aber nicht die correcte Darstellung architektonischer Hintergründe und Ansichten ist für die Meister der Perspective das Wesentliche, sondern, was sie durch ihr Wissen vorzugsweise zu bewältigen suchen, ist die Darstellung der bewegten Menschengestalt mit den kühnsten Verkürzungen, und hiermit thun sie den Schritt von der gebundenen zur dramatisch freien Composition. Ferner haben die Italiener bei der perspectivischen Darstellung dadurch etwas voraus, dafs sie bei der Wahl des Augenpunktes nach bestimmten Grundsätzen verfahren, während der Gebrauch der Flamänder ein schwankender ist, und sie den Augenpunkt namentlich oft zu hoch annehmen. Die von Alberti aufgestellte Regel, den Augenpunkt in der Höhe der im Bilde dargestellten Menschen anzunehmen, wird in der ganzen Renaissance beibehalten. Nur ein kühnes Experiment ist es, wenn *Mantegna* die Untensicht einführt und den wirklichen Augenpunkt eines tiefer stehenden Beschauers zum Augenpunkt des Bildes macht.

Studium der Form.

Auf eben so gründlichen theoretischen Studien beruht auch die Kenntnifs der Form. Der Hauptgegenstand für den italienischen Maler ist der Mensch, die Hauptgattung malerischer Darstellung »la storia«, das Figurenbild. Der Flamänder malt, was er sieht, und bewältigt es mit dem Auge, auch das

[1] *L. B. Alberti's* kleinere kunsttheoretische Schriften, herausgegeben, übersetzt, erläutert etc. von *H Janitschek*, Quellenschriften für Kunstgeschichte, XI, Wien 1877.

Nackte, wo er Nacktes darzuſtellen hat; aber nur der Italiener kommt auf den Gedanken, die bekleideten Geſtalten zuerſt nackt zu zeichnen und dann mit Draperien zu umgeben, was Alberti bereits als allgemeinen Brauch erwähnt.

Anatomie.

Aber Alberti fordert, dies als Beiſpiel nehmend, noch mehr: Zur Darſtellung einer menſchlichen Geſtalt iſt zuerſt ihr Knochengerüſt zu zeichnen und dann mit Muskeln zu verſehen und mit Fleiſch zu umkleiden. Das Studium der Anatomie, das der Norden noch ſcheute, erſchlieſst den italieniſchen Künſtlern das Verſtändniſs des Körperbaues und aller Bewegungen. Actſtudium und anatomiſches Studium ergänzen ſich gegenſeitig, und zu beiden kommt das

Proportionen.

Studium der Proportionen, das ſich durch Beobachtung, Vergleichung und Meſſung die trotz aller individuellen Mannigfaltigkeit feſtſtehenden Gröſsenmaſse der einzelnen Körpertheile in ihrem Verhältniſſe zu einander wie zum Ganzen klar macht. Somit beruht auch der Begriff von den körperlichen Formen bei den Italienern auf feſtem Wiſſen, das den Flamändern fehlt; wurde doch ſchon *Jan van Eyck* ſelbſt, um von den Nachfolgern nicht zu reden, durch alle Schärfe und Genauigkeit der Natur-Beobachtung nicht vor Fehlern in Formen und Verhältniſſen, vor harten, ungeſchickten Bewegungen bewahrt.

Technik.

Tempera bei Tafelbildern.

Was die maleriſche Technik der italieniſchen Renaiſſance betrifft, ſo blieb für Tafelbilder die zu groſser Vollendung ausgebildete Temperamalerei üblich. Die Oelmalerei wurde erſt unter flandriſchem Einfluſs aufgenommen, und zwar erſt gegen das Ende dieſer Epoche. Die ſelbſtändigen Verſuche einzelner Italiener, Oel als Bindemittel anzuwenden, bleiben intereſſante, aber, wie wir ſehen werden, unzulängliche Experimente. Uebrigens iſt auch das Bedürfniſs der Oelmalerei in Italien minder ſtark; eigentlich coloriſtiſche Neigungen erwachen hier verhältniſsmäſsig ſpät, in den maſsgebenden Schulen und Richtungen iſt das Weſentliche des Bildes der Contour, der, wie das auch Alberti theoretiſch formulirt hat, die Grundlage der Compoſition bildet.

Form der Altarbilder.

Kirchengemälde ſind noch immer die Hauptgattung der Tafelbilder. Bei den Altarwerken wird die hergebrachte gothiſche Form jetzt gröſstentheils beſeitigt. Die Theilung in eine Anzahl einzelner Tafeln, die Spitzbögen und Spitzgiebel, die gothiſchen Umrahmungen fallen fort; der Maler ſucht gröſsere Felder für ſeine Darſtellung zu gewinnen. Häufig kommen Bilder breiten Formates vor, die oben in drei Bögen, deren mittlerer gröſser iſt, ſchlieſsen [1]), aber nur eine einheitliche Compoſition enthalten, die alſo gewiſſermaſsen durch das Bedürfniſs des Zuſammenſchluſſes die verticalen Zwiſchentheilungen geſprengt hat. Dann vereinfacht ſich der Aufbau überhaupt, die Seitenabtheilungen, in Italien ohnehin keine beweglichen Flügelthüren, fallen fort; es gibt nur Eine gröſsere Bildfläche und über dieſer noch eine halbkreisförmige Lünette, falls nicht das Hauptbild ſelbſt im Halbkreiſe ſchlieſst; nur die untere Predella mit kleineren, figurenreichen Bildern wird auch jetzt beibehalten.

Häusliche Andachtsbilder.

Porträt.

Antike Stoffe.

Neben Kirchenbildern werden auch häusliche Andachtsbilder gemalt, ferner cultivirt der Familienſinn das Porträt, das nicht mehr bloſs in der monumentalen Kunſt, in Grabmälern und öffentlichen Denkmälern, ſondern auch im Hauſe ſeine Stelle findet. Eine neue Stoffwelt erſchlieſst ſodann die Kenntniſs

1) Vgl. den Holzſchnitt Fig. 183 nach *Fra Filippo Lippi's* Bild in der Akademie.

des Alterthums, deffen Mythe und Gefchichte zum Schmucke von Privatgemächern der Reichen und Vornehmen verwendet werden.

Fresken.

Der wichtigfte Zweig der Malerei bleibt aber auch jetzt das Wandbild, die Haupttechnik die Frescomalerei, deren vollkommene Ausbildung fchon von der Giotto'fchen Schule ererbt war. Die befferen Meifter beherrfchen das gute Fresco (buon fresco), die Malerei auf frifchem Kalk, vollkommen; die Verfuche, in Oel auf die Wand zu malen, blieben vereinzelt und bewährten fich nicht. Allerdings finden auch bei Frescobildern oft noch Retouchen »al secco«, nachdem der Bewurf getrocknet ift, ftatt, und in Contracten mit Malern werden folche oft ausdrücklich gefordert; aber der Künftler, dem es auf Dauerhaftigkeit feiner Schöpfung ankommt, macht von diefem Mittel einen möglichft geringen Gebrauch. Nothwendig ift die Behandlung al secco für das Auffetzen von Gold, gegen das zwar Alberti eiferte, das aber doch durch diefe ganze Periode üblich blieb.

Monumentalität der Kunft.

Das Vorwiegen der Frescomalerei ift für die ganze Entwicklung der italienifchen Malerei bedeutungsvoll. Auf ihr beruht die Monumentalität der Malerei, durch die fich Italien von anderen Nationen unterfcheidet, die Fähigkeit, die grofsartigften Aufgaben ftilgemäfs zu löfen, endlich auch die durchgängige Gewöhnung an bildliche Darftellung in grofsem Mafsftabe, die allein die volle Burgfchaft für gründliches Verftändnifs der Form gewährt, wie denn Alberti auch fchon für Zeichenübungen auf grofsen Mafsftab, womöglich auf Nachbildung in natürlicher Gröfse, Gewicht legt.

Verhältniss zum Alterthum.

Wir haben gefehen, in welcher Weife fich der wiffenfchaftliche Geift des Humanismus in der italienifchen Malerei wiederfpiegelt, und müffen nun auch fragen, in welcher Weife die humaniftifche Begeifterung für das Alterthum in ihr zum Ausdruck kommt. Auch die Künftler theilen den Enthufiasmus der gelehrten Kreife, werden von den Trümmern Roms, von den aufgefundenen Sculpturen und Antiquitäten, gegen Ende des Jahrhunderts auch von den decorativen Wandmalereien neu aufgedeckter Thermen, den fogenannten Grottesken, hingeriffen, ftudiren fie, meffen fie, zeichnen fie nach. Aber wenn fich auch die neue Formenfprache der Architektur ganz auf das Alterthum gründet, fo find doch in Plaftik und Malerei die antiken Reminiscenzen felten oder befchränken fich vielmehr auf das Architektonifche und Decorative. Die Reproduction antiker Motive in den Figuren kommt nur ausnahmsweife vor. Wenn *Lorenzo Ghiberti* auf einem feiner Reliefs in der Rebecca, die der Segnung des Jacob beiwohnt, die Statue der fogenannten Thusnelda, die wir heute in der Loggia de' Lanzi zu Florenz fehen, nachbildete, fo hielt er, der überall froh in das Leben blickte, hier nur eine Geftalt feft, die, fchon damals in Florenz bewahrt, gleichfalls zum öffentlichen Leben gehörte. Der Anblick antiker Werke führt die damaligen Italiener fchliefslich doch immer wieder zur Natur zurück, die fie durch diefe grofsen Mufter ähnlich anfchauen lernen, wie die Alten es thaten. Der am meiften antiquarifch gebildete Künftler der Epoche, *Andrea Mantegna*, ift zugleich einer ihrer fchärfften Realiften. Hier trifft zu, was Goethe zu Eckermann gefagt hat: »Man fpricht immer vom Studium der Alten, allein was will das anders fagen, als: richte dich auf die wirkliche Welt und fuche fie auszufprechen, denn das thaten die Alten auch, da fie lebten.«

Der Humanismus durch die Kunst überflügelt.

War nun auch der Humanismus die Quelle der ganzen neuen Bewegung, so vollzieht sich doch im weiteren Verlauf der Renaissance die überraschende Wandlung, dass er von der bildenden Kunst, die ihm so Wesentliches verdankte, weit überflügelt wird.[1]) Die Blüte der italienischen Literatur war mit dem 14. Jahrhundert vorüber; wenn auch noch manche Poeten in der Vulgärsprache dichten, so ist doch das Geschaffene nur theilweise von Belang. Es überwiegt die ausgesprochen classische Richtung, die in Sprache und Form lateinisch ist, dem Volke naturgemäss fern steht und oft nur rhetorische Exercitien statt poetischer Schöpfungen liefert. Auch das wissenschaftliche Streben, trotz seines Eifers, seiner Mannigfaltigkeit und seiner glänzenden Resultate, wird für die Humanisten oft nur ein Spiel des Geistes; es fehlen bei aller Freiheit des Denkens doch nur zu oft der Ernst der Gesinnung und die sittliche Tüchtigkeit, ohne welche auch auf wissenschaftlichem Gebiete die höchste Leistung nicht möglich ist. Die freiesten Geister, die kühnsten Opponenten, ein Laurentius Valla, ein Aeneas Sylvius, fügen sich willig den Mächten, gegen die sie kämpften, und verstehen sich zum Widerruf, wenn der persönliche Vortheil das fordert. Die sittliche Unzulänglichkeit, für welche Bequemlichkeit und Genuss des Daseins erste Rücksicht sind, prägt sich vor allem in dem tiefen Verfall der kirchlichen Zustände aus und lässt den am Anfang der Epoche erhobenen Ruf nach Reformation der Kirche an Haupt und Gliedern von den Päpsten selbst, welche diese Verpflichtung übernommen hatten, vereitelt werden, nicht am wenigsten durch die Humanisten auf dem päpstlichen Stuhle. Darin liegt die Einseitigkeit des Humanismus, dass er zwar die geistige, doch nicht die sittliche Bildung regenerirt. War die »Losgebundenheit« im Denken und Handeln schon im Mittelalter die Eigenschaft des Italieners, so tritt sie jetzt um so schärfer hervor, als der Humanismus die freie Ausbildung der menschlichen Persönlichkeit fördert, ohne ihr sittlich einen Zügel anzulegen. Am Abschluss des 15. Jahrhunderts stehen die Borgia; diese grosse Periode wird von Selbstsucht, Unsittlichkeit und Verbrechen überfluthet, dieses glänzend begabte, hochgebildete Volk ist so zerrüttet, dass es den Raubzug eines abenteuernden Franzosenkönigs widerstandslos über sich ergehen lässt.

Sittliche Mängel des Humanismus.

Gegengewicht in der Kunst.

Aber mit allen Makeln, die dem damaligen Italien anhaften, versöhnt uns die bildende Kunst. Sie ist nicht die Sache vornehmer Genussmenschen, sondern die Sache des ganzen Volkes, dessen eigenstes Empfinden in ihr sich äussert. In der bildenden Kunst ist das ideale Element der damaligen Geistesrichtung verkörpert. Bei aller Aeusserlichkeit des Cultus, aller Verworfenheit des Klerus stehen doch die Kunstwerke als Beweis dafür da, dass die innigste Frömmigkeit und gläubigste Erhebung noch aus den Gemüthern reden und von ihnen verstanden werden. Auch da, wo die Empfindung nicht als eigentlich kirchliche gelten kann, walten doch solche seelenvolle Schönheit, solche Lauterkeit des Gefühls, solch grossartiger Ernst, solche feurige Begeisterung für das Höchste, dass bei aller moralischen Unzulänglichkeit der Epoche doch der Kern von Gesundheit, Adel und Reinheit unverkennbar hervortritt, der in diesem Volke lebt, das sich gewöhnt hatte, »das Gute unter der Gestalt des Schönen aufzusuchen«.

---

1) Trefflich ausgeführt von *H. Hettner* an verschiedenen Stellen seines Buches: Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance. Braunschweig, 1879.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Florentiner Schule.

Florenz.

Wie in der Zeit *Giotto's*, ſo war auch im 15. Jahrhundert **Florenz** der wichtigſte Sitz des künſtleriſchen Lebens in Italien und beſonders der Ausgangspunkt alles Strebens nach neuen Zielen. Einerſeits war dies der feſtbegründeten künſtleriſchen Tradition an dieſer Stelle zu danken, andererſeits kamen dem Aufſchwunge auch die beſonderen Verhältniſſe von Florenz zu ſtatten. Wie in der vorhergehenden Periode, ſo wurzelt auch in dieſer die italieniſche Kunſt in dem freien bürgerlichen Leben, das der Boden für die Cultur der Nation iſt. Noch immer ſtand das demokratiſche Florenz ungebrochen da; die Bürgerſchaft regierte ſich ſelbſt und gab ſich Geſetze. Während an andern Orten die Volksfreiheit Uſurpatoren unterlag, blieb ſie hier ungeachtet aller Agitation, aller Gefährdungen und Umwälzungen beſtehen. Wohl bereiteten ſich im 15. Jahrhundert neue Zuſtände vor; waren die alten Adelsgeſchlechter in den Parteikämpfen aufgerieben worden, ſo hatte ſich eine neue Nobilität gebildet, die aus dem Volke ſelbſt hervorgegangen war, deren Macht auf Reichthum, deren Geltung auf ihrer Thätigkeit für das Gemeinwohl beruhte. So erhob die Familie **Medici** ihr Haupt, und als **Cosmo de' Medici** im Jahre 1434 aus der Verbannung zurückkam, ſah er ſich bald im Beſitze einer faſt abſoluten Gewalt, indem er in maſsvoller Zurückhaltung nur den Schein derſelben vermied, und konnte dieſe Stellung ſeinen Nachkommen als Erbſchaft hinterlaſſen. Nicht am wenigſten bekundete die Vornehmheit der Medici ſich darin, daſs ſie auch in geiſtiger Hinſicht, in der Pflege der Wiſſenſchaft, der bildenden Kunſt, die Erſten im Staate waren und gerade dieſen edleren Intereſſen ihre Autorität wie ihren Reichthum zur Verfügung ſtellten.

Die Medici.

Anfänge der florentiner Renaiſſance.

Die entſcheidenden Thaten der Renaiſſancekunſt in Florenz fallen aber noch vor dieſe Zeit. Die groſsen Träger des künſtleriſchen Umſchwungs hatten ſich in der Luft der Volksfreiheit entwickelt, hatten in dem freien Geiſtesleben, das auf deren Grunde gedieh, Nahrung geſunden. Auch die künſtleriſchen Schöpfungen waren Thaten freier Menſchen. Wie der Humanismus einen Hauptſitz in Florenz hatte, ſo blühten hier auch alle bildenden Künſte, von den Impulſen des neuen Geiſteslebens ergriffen, gleichzeitig auf. Die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts ſind die Zeit des Umſchwunges. Das

Modell *Brunelleschi's* zur Domkuppel wird angenommen, und es beginnt deren Bau; *Lorenzo Ghiberti* erhält nach Vollendung der zweiten Bronzethüre des Baptisteriums, deren Behandlung fich noch der älteren Thüre des *Andrea Pifano* anfchlofs, den Auftrag zu der dritten, bei der er nach neuen Grundfätzen verfuhr; *Mafaccio* offenbart feinen Genius in den Fresken der Capella Brancacci [1]. Von nun an entwickelt die florentiner Kunft der Frührenaiffance auf immer breiterer Bahn fich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts weiter, überdauert den Tod Lorenzo's von Medici und den Fall feines Haufes und findet erft in der Zeit von Savonarola's Parteiherrfchaft ihren Abfchlufs.

A. Mafolino und Mafaccio.

Mafolino und Mafaccio.

Mafaccio ift der bahnbrechende Geift unter den florentiner Malern, aber mit ihm vereint mufs fein Vorgänger *Mafolino* gewürdigt werden. Trat uns in den Brüdern *van Eyck* eine neue Richtung fertig und vollendet entgegen, während uns die Kenntnifs ihrer unmittelbaren Vorftufen verborgen blieb, fo fehen wir hier dagegen in dem älteren Mafolino fchon die Anfänge des Strebens, das der jüngere Mafaccio zum Ziele führt. Geht er auch nur auf dem Wege fort, den fchon Mafolino betreten, fo ift doch der letzte Schritt, den er thut, zugleich der entfcheidende. Diefes Verhältnifs zwifchen Mafolino und Mafaccio hatte bereits Vafari klar erkannt, obwohl feine biographifchen Notizen über beide höchft mangelhaft find, und er fogar die Leiftungen des Einen und des Anderen mitunter verwechfelt, was vielleicht um fo erklärlicher ift, als beide denfelben Namen Mafo (Thomas) führten.

Mafolino da Panicale.

Neue urkundliche Forfchungen haben uns über die wichtigften Daten aufgeklärt [2]. *Mafolino da Panicale*, fo genannt nach feiner Geburtsftätte, einem Gehöft im Arnothal, war nach urkundlicher Angabe im Jahre 1427 43 Jahre alt, alfo um 1383 bis 1384 geboren, und der Sohn eines Anftreichers Criftoforo di Fino. Erft fehr fpät, am 18. Januar 1423, wurde er in die Gilde der medici e speciali zu Florenz aufgenommen. Noch 1425 war er in Florenz anwefend, indem er am 8. Juli dafelbft von einer Bruderfchaft an der Carmeliterkirche eine kleine Zahlung empfängt [3]. Bald nachher aber mufs er einem Rufe in weite Ferne gefolgt fein, nämlich nach Ungarn in den Dienft des Filippo Scolari. Diefer, ein Florentiner aus einer herabgekommenen ghibellinifchen Familie, war als Kaufmann nach Ungarn gelangt, hatte dort fein Glück gemacht, fich als Kriegsmann ausgezeichnet und war im Dienfte Kaifer Sigismunds zur Stellung des Obergefpans von Temesvar gelangt. Er blieb in fortwährenden Beziehungen mit feiner Vaterftadt Florenz, wo er als »Pippo

1) Ueber die Literatur zur Gefchichte der italienifchen Malerei vgl. Bd. II, S. 412, Anm. In erfter Linie ftehen *Crowe* und *Cavalcafelle*, Bd. II und III, *Gaye's* Carteggio und die jetzt bis zum dritten Bande gediehene Vafari-Ausgabe von *Milanefi*, die der *Le Monnier*'fchen gegenüber noch manche neue Daten und Notizen enthält. — Von der älteren Literatur bleibt *Baldinucci* trotz feiner Kritiklofigkeit und Breite noch immer wegen zahlreicher urkundlicher Notizen, die er gefammelt hat, beachtenswerth.

2) *Gaetano Milanefi* im Giornale storico degli Archivi Toscani, IV, S. 192.

3) Libro d'Entrata e Uscita der Compagnia di S. Agnese delle Laudi presso il Carmine. Im Staatsarchiv zu Florenz. Mitgetheilt von *Knudtzon* (s. u.) S. 160.

Spano« (Gefpan) im Volke bekannt war, und fo ift erklärlich, dafs er auch florentiner Künftler, befonders zur Ausmalung einer reich ausgeftatteten Grabcapelle in Stuhlweifsenburg, verwendete. 1426 ftarb Filippo, aber noch 1427 war Mafolino in Ungarn, wie aus der Katafter-Einfchätzung feines Vaters zugleich mit der Angabe, dafs er noch Forderungen an Scolari's Erben habe, zu erfehen ift. Nach Italien zurückgekehrt, läfst fich Mafolino in Arbeiten bis 1435 verfolgen. Sein Todesdatum fteht nicht feft, vielleicht ift aber ein Tommafo di Criftofano, der nach den florentiner Todtenbüchern am 18. October 1447 in Santa Maria del Fiore beerdigt wurde, mit unferem Maler identifch.

Vafari's Angabe, dafs er die Malerei bei *Starnina* [1]) gelernt, mag richtig fein. Die einzige jetzt noch erhaltene unter den Arbeiten, die Vafari von ihm erwähnt, zugleich dasjenige Werk, nach dem er Mafolino wefentlich beurtheilt, ift ein Theil der zur Carmeliterkirche in Florenz gehörigen Brancaccicapelle, deren Ausmalung fpäter Mafaccio fortfetzte. Andererfeits kennen wir aber feit wenigen Jahrzehnten Bilder Mafolino's, von denen Vafari keine Ahnung hatte: die durch feine Namensinfchrift beglaubigten Fresken in der Collegiatkirche und im Baptifterium zu Castiglione d'Olona bei Varefe, nahe dem Comer See. Da die Kirche del Carmine am 19. April 1422 geweiht wurde, und Mafolino's Eintritt in die Zunft Anfang 1423 ftattfand, fällt feine Arbeit in der Capella Brancacci wahrfcheinlich zwifchen diefe Termine und 1425 bis 26; nicht fein plötzlicher Tod, wie Vafari meinte, fondern feine Reife nach Ungarn war die Urfache ihrer Unterbrechung. Die Bilder im Chore der Collegiatkirche zu Caftiglione d'Olona können dagegen erft nach der Rückkehr von dort entftanden fein, da der Bau der Kirche nach einer Infchrift über dem Portale erft 1428 vollendet ward. Diefen Malereien folgten dann diejenigen im Baptifterium, die am Gewölbe das Datum 1435 tragen. Der Erbauer der Kirche war der Cardinal Branda Caftiglione aus edler mailändifcher Familie.

Werke.

Aufser den genannten beiden Werken darf man aber dem Mafolino noch einen dritten Cyclus von Fresken zufchreiben, denjenigen in einer Capelle der Bafilika S. Clemente in Rom. Vafari nennt ihn als Werk des Mafaccio, aber deffen gesicherte Werke beftätigen feine Angabe nicht; die Bilder in S. Clemente ftehen auf weit primitiverer Kunftftufe. Dagegen zeigen fie die deutlichfte Uebereinftimmung mit denjenigen Bildern in der Brancaccicapelle, welche Vafari dem Mafolino zufchreibt, und ebenfo mit den Bildern in Caftiglione d'Olona. In diefem Falle mufs Vafari Mafolino und Mafaccio verwechfelt haben; übrigens weifs er auch von einem Aufenthalt des Erfteren in Rom vor Beginn feiner Thätigkeit in Florenz. Den Cardinal von S. Clemente nennt Vafari als Stifter diefer Malereien, und der war Branda Caftiglione, am 6. Juni 1411 von Papft Johann XXIII. ernannt. Aber da Gabriel Condulmer, der fpätere Papft Eugen IV., denfelben Titel fchon früher von Gregor XII. erhalten hatte, mufste Branda, als auf dem Concil zu Conftanz das Schisma beigelegt und Martin V. gewählt worden war, von diefer Würde zurücktreten und führte in der Folge den Titel eines Bifchofs von Porto. Ift alfo Branda, der fpäter den Mafolino in Caftiglione malen liefs, auch der Befteller diefes

Rom. S. Clemente.

1) Vgl. oben Bd. I, S. 465.

Werkes, fo mufs es vor dem 11. November 1417, an welchem Martin V. gewählt wurde, oder fpäteftens vor 1420, der Zeit feines Einzuges in Rom, entftanden fein [1]).

Gegenftände. Aufsen, nach der Kirche zu, ift die Capelle an einem Pfeiler mit der Geftalt des heiligen Chriftophorus und in den Zwickeln über dem Bogen mit der Verkündigung Marias gefchmückt. Die Bogenleibung enthält die Bruftbilder der Apoftel, das Kreuzgewölbe vier Paare von Evangeliften und Kirchenvätern. An der Fenfterwand rechts find fünf Scenen aus einer noch nicht ermittelten Legende, an der Wand gegenüber fünf Darftellungen aus der Legende der heiligen Katharina von Alexandrien zu fehen: Sie weigert fich, den Göttern zu opfern; aus dem Gefängniffe bekehrt fie die Kaiferin, deren Enthauptung feitwärts dargeftellt ift; fie disputirt mit den heidnifchen Philofophen, deren Verbrennung, nachdem fie von Katharina bekehrt worden find, auf einem in die Wand eingelaffenen Bilde zu fehen ift; ein Engel zertrümmert die Räder, durch welche die Heilige getödtet werden follte; endlich ihre Enthauptung. Die Wand über dem Altar ift mit einem grofsen Bilde des Heilandes zwifchen den Schächern am Kreuze bedeckt.

Stil. Man fieht in diefen Malereien deutlich das Hervorgehen aus der älteren Schule, aber zugleich das Streben, ihren Stil leife zu modificiren, um zu gröfserer Natürlichkeit und malerifcher Wirkung vorzudringen. Charakteriftifch ift vielfach die Befcheidenheit und Mäfsigung im Ausdruck wie in den Motiven der Bewegung; die Köpfe find edel; namentlich in denen der Frauen tritt ein zartes Schönheitsgefühl zu Tage, und unmittelbar neben fchüchternen und befangenen ftehen freie, lebensvolle Geftalten. In gröfseren Compofitionen fehlt, wie bei der Kreuzigung, wohl noch die ftraffe Gefchloffenheit, aber die einzelnen Gruppen löfen fich klar, ohne Ueberfülle und Gedränge; ftärkere Bewegtheit, wie auf dem vierten Bilde der Katharinenlegende, führt oft zu gezwungenen Motiven. Wo es aber weniger auf ftarke körperliche Action als auf geiftige Spannung ankommt, weifs der Maler auch dramatifch zu wirken, wie auf der Disputation Katharinas. Die unfchuldsvolle, überlegene Geifteskiarheit der jugendlichen Heiligen, das Betroffenfein, Ueberlegen, Erregtwerden der ernften Männer, das bei aller Gemeffenheit durchbrechende Erftaunen des im Hintergrunde thronenden Kaifers find höchft ausdrucksvoll; nicht minder das aufmerkfame Zuhören der Kaiferin auf dem vorhergehenden Gemälde.

An das 14. Jahrhundert erinnert namentlich die Farbe diefer Fresken, ihr heiterer, faft rofiger Gefammtton. Vortrefflich ift dabei die Gleichmäfsigkeit, feine Vertreibung und Sorgfalt im Vortrage. Der Faltenwurf ift weich behandelt; die Körperformen find wohlftudirt, und trotz der nur mäfsigen Schattirung ift doch im Nackten die feine Modellirung bemerkenswerth. Zugleich macht der Künftler manchen Verfuch in Verkürzungen, in denen er zwar nicht immer feiner Sache völlig ficher ift, aber doch glückliche Intentionen verräth; man vergleiche den Reiter auf dem ganz von vorn gefehenen Pferde bei der Kreuzigung. Ebenfo tritt uns ein forgfältiges Studium in der

---

1) *A. v. Reumont:* Die Capelle der heil. Katharina in S. Clemente zu Rom. Jahrbücher für Kunftwiffenfchaft, III, S. 75. — *A. v. Zahn:* Mafolino und Mafaccio; ebenda, II, S. 155. — Ein Zweifel an *Mafaccio's* Urheberfchaft fchon bei *Kumohr,* It. Forfchungen II, S. 250.

Perfpective entgegen, wie das die Rotunde mit Caffetten-Decke auf dem erften Bilde der Katharinenlegende, ferner das Gemach bei der Disputation, dann die Renaiffance-Architektur des Hintergrundes auf dem folgenden Gemälde zeigen. Aber die Linienperfpective macht, abgefehen von manchen Unficherheiten, noch zu fehr den Eindruck des künftlich Conftruirten, Mechanifchen, die entfprechende Ausbildung der Luftperfpective und damit das harmonifche Verhältnifs zwifchen Menfchen und Räumlichkeit ift noch nicht erreicht.

Florenz. Carmine. Capella Brancacci.

An diefes Werk fchliefsen fich, auch in Hinficht des künftlerifchen Stils, Mafolino's Bilder in der Brancacci-Capelle an[1]. Die drei Lünettenbilder (a, b, c), die Vafari zunächft als feine Arbeiten nennt, Berufung von Petrus und Andreas, Petri Verleugnung und Reue, die Jünger im Sturme zu Schiffe, find zugrundegegangen. Aber zwei andere Bilder aus der Petruslegende, die den Gegenftand des ganzen Cyklus bildet, find fein Werk: das gröfsere oben

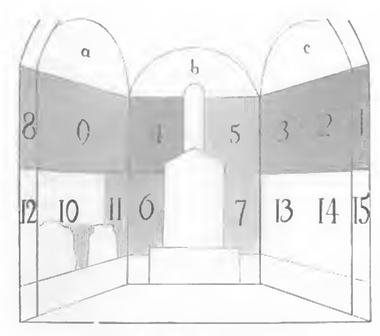


Fig. 172. Die Brancacci-Capelle.

an der Wand rechts (3, 2), welches die Heilung des Lahmen und die Erweckung der Tabea vereinigt (Fig. 173), und ein kleineres (4) an der Fenfterwand, Petri Predigt; ebenfo eine Darftellung, die bei Vafari unerwähnt bleibt, der Sündenfall, oben rechts am Pilafter (1.— Fig. 175). Die Behandlung des Nackten ift hier in Modellirung und Proportionen ein Refultat deffelben Studiums, das uns auf der Kreuzigung zu S. Clemente entgegentrat. Die anderen beiden Bilder ftimmen mit den dortigen auch in der Gewandung, im Charakter der Köpfe überein. Das grofse Bild zerfällt freilich in zwei ganz getrennte Handlungen und ift auch in der Compofition zerklüftet; die Geberdenfprache ift nicht ganz über das Conventionelle erhoben; doch um der Verkürzung willen rühmte bereits Vafari den Lahmen. Das forgfältige Studium der Linienperfpective tritt im Hintergrunde deffelben Gemäldes hervor, obwohl dem Künftler noch nicht geglückt ift, für alle Gebäudegruppen denfelben Augen-

1) Vgl. den Holzfchnitt Fig. 172. Horizontale Schraffirung (heraldifch blau) = *Mafolino*, verticale Schraffirung (heraldifch roth) = *Mafaccio*, weifs = *Filippino Lippi*.



Fig. 173. Mafolino: Heilung des Lahmen; Erweckung der Tabea.
Florenz, Brancacci-Capelle.

punkt feftzuhalten. Daneben überrafchen der Griff in das alltägliche Leben, das echt Florentinifche der Scenerie mit allen ihren Details, und die zwei fchmucken, jungen Cavaliere in ihrer Modetracht mitten im Bilde, die freilich blofs Füllfiguren zwifchen den Hauptgruppen find.

Caftiglione d'Olona, Kirche.

Da in Ungarn keine Werke Mafolino's nachweisbar find, folgen nunmehr die Malereien im Chore zu Caftiglione d'Olona. Die fechs dreieckigen Gewölbefelder enthalten ebenfoviele Bilder aus der Marienlegende und find fo angeordnet, dafs ftets die gegenüberliegenden zufammengehören: Verkündigung und Vermählung, Chrifti Geburt und Anbetung der Könige, Mariä Himmelfahrt und Krönung. Das dritte Bild enthält den knieenden Stifter in Cardinalstracht und mit charaktervollem Kopfe fowie die Bezeichnung: MASOLINVS DE FLORENTIA PINSIT. Scheinen diefe Bilder auf den erften Blick alterthümlicher und minder entwickelt als die in der Brancacci-Capelle, fo hat dies doch nur Eine Urfache: das ungünftige Format der fchmalen, hohen, dreieckigen Gewölbefelder, in welche die Compofitionen gezwängt werden mufsten. Sonft erkennt man die Vorzüge Mafolinos in der fchönen Gewandung, in der Anmuth der Frauenköpfe, die fich namentlich auf der Krönung Marias zu feelenvoller Innigkeit fteigert, und in dem heiteren Colorit. Sogar fein perfpectivifches Experimentiren kommt in dem mehrftöckigen Tempelbau bei der Vermählung mit der Untenficht des Gewölbes zur Geltung. Entfchiedener waltet die Neigung zum Realismus in den unteren Bildern an den Wänden des Chors, einem Cyclus aus der Legende von Stephanus und Laurentius. Am beften ift die Lünette erhalten, welche den heiligen Laurentius Almofen fpendend und daneben denfelben vor Gericht zeigt; da überrafchen die lebendigen Köpfe der Armen in der erften, die dramatifche Spannung in der zweiten Scene. Ebenfo tritt hier eine Neigung zu ftarken Verkürzungen hervor, fo in mehreren Figuren auf dem Bilde darunter, dem Martyrium des Heiligen, und befonders in einem Reiter, der emporblickt und feine Augen mit der Hand fchützt; ferner in dem Leichnam des Heiligen bei der Darftellung feiner Beftattung. Leider haben alle diefe unteren Malereien ftark gelitten.

Baptifterium

Auf höherer Stufe ftehen aber die Bilder im Baptifterium neben der Kirche, das aus einem quadraten Hauptraum und einem rechteckigen Chor befteht. Die Leibung des Bogens zwifchen beiden Abtheilungen enthielt zwei Propheten, von denen noch einer übrig ift, die vier Kirchenväter und am Scheitel die Jahrzahl MCCCCXXXV. Der Cyclus aus der Gefchichte Johannes des Täufers beginnt auf der Eingangswand mit dem Zacharias, dem der Engel erfcheint. Dann, nach zwei grofsen Lücken zur Linken, die offenbar einft die Heimfuchung und die Geburt des Johannes wiefen, kommt, am fchmalen Pfeiler zum Chor, Zacharias, der den Namen des Kindes fchreiben will. Auf der Wand links im Chor fieht man die Predigt des Johannes in der Wüfte und den Täufer, der auf Chriftus hinweift. Beide Compofitionen ebenfo, wie diejenigen gegenüber und wie einige Bilder im Chore der Collegiatkirche, brechen in die Fenfternifche um, welche ftets noch ein paar Nebenfiguren enthält. Auf der abfchliefsenden Wand mit ihrem Schildbogen ift die Taufe Chrifti dargeftellt, auf die fich auch der fegnende Gott Vater im Kreife von Engeln am Tonnengewölbe bezieht. Dann folgen, an der Chorwand rechts, die Vermahnung des

Herodes und Johannes im Kerker, endlich, wieder im vorderen Raume, die Enthauptung des Johannes, ein fchmales Bild am Pfeiler, und die Bitte der Herodias um fein Haupt, ein grofses Bild, das die ganze Wand füllt (Fig. 174). Links fitzt Herodes mit drei Räthen und Hofleuten bei Tafel, an die Herodias bittend, die Hände auf der Bruft gekreuzt, herantritt. Entfetzen über den Inhalt ihrer Bitte ergreift die Männer und fpiegelt fich in ihrer abwehrenden Geberde, in dem bald unwilligen, bald erfchreckten, bald tief fchmerzlichen Ausdruck ihrer individuellen Köpfe. Auch die eleganten Cavaliere im Zeitcoftüm, die hinter Herodias ftehen, find ergriffen. Rechts überreicht das Mädchen ihrer Mutter knieend die Schüffel mit dem Haupte. Beide find hier kühl



Fig. 174. Mafolino: Herodias erbittet das Haupt des Johannes.
Caftiglione d'Olona.

im Ausdruck, aber das Entfetzen bricht in zwei fogar übertrieben bewegten Dienerinnen los. Die Gruppe links ift in die untere offene Laube eines Palaftes verlegt, die Gruppe rechts in einen Bogengang, der fich weit in die Ferne erftreckt. Für beide Gebäudemaffen in fchönem Renaiffanceftil hat Mafolino nicht denfelben Augenpunkt feftzuhalten verftanden, aber jede für fich ift perfpectivifch forgfam conftruirt, und bei hohem Horizonte ficht man fern in der Berglandfchaft die Beftattung des Johannes. Die Durchbildung der Köpfe bei feinfter Modellirung, zartem Fleifchton, meift in Verbindung mit blondem Haar, und fprechendem Ausdruck, ift hier befonders fchön. Demnächft ift die Taufe merkwürdig mit glücklich behandelter Berg- und Waldlandfchaft und fehr lebendigen Geftalten aus der Wirklichkeit in den Leuten, die fich auskleiden, auf die Taufe warten, fich wieder anziehen. Ein Ausge-

kleideter, der fich nur leicht einen gelben Mantel umgeworfen hat, fchaudert vor Kälte. Ganz vortrefflich find auch mehrere nackte oder faft nackte Geftalten, ein vorn Sitzender, der die Hofen wieder anzieht, dann eine trefflich verftandene Rückenfigur, die fich das Hemd über den Kopf zieht. Was Mafolino im Studium der Form und Bewegung, in der Ausbildung des Nackten und in der Modellirung zu erreichen im Stande war, fieht man hier.

Mafaccio.

Erheblich jünger war *Mafaccio*[1]), Sohn eines Notars Ser Giovanni di Simone Guidi, geboren im Caftell San Giovanni im Arnothal und zwar, nach Angabe feines Bruders, am 21. December, dem Thomastage, 1401. Ift Mafolino die Kofeform von Tommafo, die dem älteren Künftler wegen zierlicher Figur oder gefälligen Wefens gegeben wurde, fo ift Mafaccio ein Spottname, der foviel wie der ungefchlachte Thomas bedeutet; nicht wegen Lafterhaftigkeit, verfichert Vafari, fondern wegen feines Ungefchicks, fich in alle äufseren Lebensverhältniffe zu finden, feiner Vernachläffigung der Geldangelegenheiten, feiner Gleichgiltigkeit gegen alle Sorgen der Welt fei er fo genannt worden. Am 7. Januar 1421, alfo früher als Mafolino, wurde er in die Zunft der Aerzte und Apotheker aufgenommen und 1424 in das Buch der Malerbruderfchaft eingetragen. Ganz gelegentlich wirft Vafari einmal hin, dafs Mafolino fein Meifter gewefen[2]), ob das bei deffen fpätem Auftreten in Florenz wahrfcheinlich ift, bleibe dahingeftellt; vielleicht ift eher anzunehmen, dafs fich beide als fchon felbftändige Meifter bei der Verwandtfchaft ihres Strebens auch äufserlich zufammenfanden. Wenigftens ift in Florenz die Hauptftätte ihres Wirkens die gleiche. In Santa Maria del Carmine malte Mafaccio als Seitenftück zu einem Petrus von Mafolino die Geftalt des heiligen Paulus, die nach Vafari ein Wunder an packender Lebendigkeit des Ausdrucks und an Verftändnifs der Verkürzungen bei ftreng durchgeführter Untenficht war. Beide Bilder find 1675 bei einem Umbau zu Grunde gegangen. Auch eine von Mafaccio im

Florenz, S. Maria del Carmine.

---

1) *Crowe* und *Cavalcafelle*, II, S. 95. Ihre Anficht, dafs in der Brancacci-Capelle nichts Erhaltenes von *Mafolino* herrühre, dafs vielmehr Alles, die fpäteren Bilder von *Filippino Lippi* ausgenommen, von *Mafaccio* fei, hat lange Beifall gefunden. Entgegengetreten ift ihnen zunächft *Frederik G. Knudtzon* in feiner dänifch gefchriebenen Monographie: Mafaccio og den florentinske Malerkonft paa hans Tid, Kopenhagen, 1875, über deren Inhalt und Refultate *W. von Seidlitz* ein ausführliches Referat in der Zeitfchrift für bildende Kunft, XIII, S. 151, erftattet hat. Aber auch der von ihm angenommenen Scheidung der Arbeiten zwifchen Mafolino und Mafaccio fowie der für diefelben vorausgefetzten chronologifchen Folge können wir nicht beiftimmen. Eine mufterhafte Widerlegung der Ausführungen von C. u. C. über die Brancacci-Capelle hat dagegen *M. Thaufing*, Zeitfchrift f. b. K., XI, S. 225, geliefert. Schon äufserliche Gründe fprechen dafür, dafs in diefem Falle Vafari fich nicht geirrt hat. Die Brancacci-Capelle war eine der populärften Kunftfchöpfungen in Florenz, Eine Generation von Künftlern nach der andern hatte hier die wichtigfte Stätte ihres Studiums; und fo konnte kaum eine Unficherheit über die Künftler, die hier gemalt hatten, beftehen. Auch fchon in *Albertini's* Memoriale (1510) heifst es, diefe Capelle fei halb von Mafaccio's und halb von Mafolino's Hand, ausgenommen die Kreuzigung Petri von Filippo (Filippino) Lippi (die Pilafterbilder und das von Mafaccio fchon angefangene Bild hatte Albertini alfo dem Filippino nicht angerechnet). Noch entfcheidender find aber die künftlerifchen Gründe. — Urkundliches Material über Mafaccio: *Gaye*, Carteggio, I, S. 115; *G. Milanefi's* Mittheilungen im Giornale storico degli Archivi Toscani, IV, 1860, S. 194. — Vgl. ferner die älteften Erwähnungen Mafaccio's in einer zuerft von *Milanefi* benutzten, von ihm dem *Antonio Manetti* (geb. 1423, † 1497) zugefchriebenen Handfchrift über berühmte Florentiner des 15. Jahrhunderts, bei *Knudtzon*, S. 146 (Zeitfchr. XIII, S. 154) und *Landino's* Dante-Apologie (1481).

2) *Ed. Milanefi*, II, S. 295.

Kreuzgange monochrom ausgeführte Darftellung der feftlichen Proceffion zur Einweihung der Kirche mit vielen Bildniffen von Zeitgenoffen ift nicht bis auf uns gelangt. Endlich nahm aber Mafaccio an der Ausmalung der Capella Brancacci theil, wahrfcheinlich, indem er als Fortfetzer eintrat, als Mafolino um 1425, durch die vortheilhafteren Aufträge in Ungarn gelockt, die begonnene Arbeit verliefs. Mafaccio's Werk find zunächft die Vertreibung aus dem Paradiefe am Pilafter (8), die drei noch übrigen Bilder an der Altarwand (5, 6, 7): Petrus taufend, Petrus Kranke durch feinen Schatten heilend, Petrus und Johannes Almofen fpendend; ferner das grofse obere Bild an der Wand zur Linken (9): das Wunder vom Zollgrofchen. Auch das Bild darunter hat er noch begonnen; die gefonderte Gruppe zur Rechten (11), Petrus in cathedra, von verfchiedenen Perfonen, namentlich mehreren Carmelitermönchen, verehrt, gehört noch ganz ihm an. Dann wurde auch feine Thätigkeit hier plötzlich unterbrochen, und erft viele Jahrzehnte fpäter füllte *Filippino Lippi* die Lücken aus und vollendete diefe Schöpfung einer früheren Generation.

Capella Brancacci.

Mafolino's Sündenfall (Fig. 175) hatten wir wegen des Studiums des Nackten und der Fortfchritte in der Modellirung bemerkenswerth gefunden, aber der Abftand diefes Bildes zu den Leiftungen der älteren Schule ift doch noch geringer als der zu Mafaccio's Vertreibung aus dem Paradiefe (Fig. 176). Mafolino's fchlanke Geftalten mit etwas kleinen Köpfen find trotz aller ihrer Vorzüge lahm in den Motiven, die Geberde der Hände, die Beinftellung ift unficher oder, wie bei Eva, geziert. Die Befangenheit der Auffaffung läfst den geiftigen Inhalt des Momentes nicht hinreichend zur Erfcheinung kommen. Mafaccio aber fchuf in dem fliehenden Paare, dem der Engel in der Höhe ftrafend den Weg weift, jene Gruppe, die fich fo der Phantafie *Raphael's* einprägte, dafs er fie mit geringen Aenderungen in den Loggien des Vaticans wiederholte. Das find die erften wahrhaft von künftlerifchem Leben erfüllten nackten Figuren der neueren Kunft. Sie find keine blofsen Modellftudien, wenngleich auch als folche bemerkenswerth, fondern der ganze Körper ift hier, wie in der Plaftik der Alten, das Werkzeug geiftigen Ausdrucks. Zu dem Adel der Linien, dem Zufammenklang aller Bewegungen, der vollendeten Gruppenbildung kommt der pfychologifch ergreifende Ausdruck von Schmerz und Scham, dabei mit fo charakteriftifcher Verfchiedenheit bei Mann und Weib.

Wegen der Bewältigung des Nackten und des kühnen Griffes in das Reale war fchon früh auf dem Bilde der Taufe die Figur eines entkleideten Täuflings, der vor Froft zufammenfchaudert, ein Gegenftand der Bewunderung und des Nachzeichnens. Solches Fefthalten eines finnlich frappanten Motivs aus dem Leben war damals etwas Neues, und Mafaccio gab es noch ganz anders, als, wohl fchon in Folge feines Beifpieles, fpäter Mafolino in Caftiglione d'Olona. Aber die Vorzüge feiner Bilder aus der Petruslegende liegen nicht blofs in folchen Einzelheiten. Ganz anders ftehen, fchreiten und handeln bei ihm die Leute, ganz andere Charaktere treten auf. Mafolino's noch an *Giotto* erinnernden Petrus-Typus behielt Mafaccio zwar im wefentlichen bei, aber er erfüllte ihn mit anderem Geifte. Wie gewaltig ift z. B. das Bewufstfein höherer Sendung in dem Petrus, der nur im Vorüberfchreiten, ohne fonftige Bewegung des Auges oder der Hand, durch feinen Schatten Kranke heilt. Noth und Leid der Armen und Elenden find hier und auf dem Bilde des Almofenfpendens

wirkungsvoll, ergreifend, aber ohne Uebertreibung charakterisirt. Von den Vorgängern wie von den Nachfolgern unterscheidet sich Masaccio ferner durch den grossen Zug, dass keine müssigen Nebenfiguren verwendet sind, sondern dass jede Gestalt nothwendig zur Handlung gehört.

Diesen Vorzug wie alle anderen vereinigt namentlich das Wunder vom Zollgroschen (Fig. 177). Drei Momente sind in dem Einen Bilde dargestellt,





Fig. 176. Masaccio: Vertreibung aus dem Paradiese. Fig. 175. Masolino: Sündenfall. Brancacci-Capelle.

aber gesondert und jeder für sich geschlossen, mag auch die Scenerie eine gemeinsame sein. Die Mitte wird von der reichsten Gruppe eingenommen; der Zöllner tritt an Christus heran, um den Zinsgroschen zu fordern, und der Heiland befiehlt dem Petrus, ans Ufer zu gehen und die Münze aus dem Munde eines Fisches zu nehmen. Wirkungsvoll kommt das Erstaunen der Jünger, der Feuereifer des Petrus, der gleich dem Gebote folgen will, zum Ausdruck. Das ist eine Gruppe charakteristischer Individuen; man beachte den gewaltigen



Fig. 177. Mafaccio: Das Wunder vom Zollgrofchen. Brancacci-Capelle.

Kopf des Andreas hinter Petrus, dann die vier Apoftel ohne Heiligenfchein zur Rechten, von denen der vorderfte von Vafari als Mafaccio felbft erwähnt und abgebildet worden ift. Hier fieht man zugleich, wie Mafaccio in der Gewandbehandlung Mafolino's Grundfätzen folgt, aber noch malerifcher und breiter im Wurf ift. Der Petrus links im Mittelgrunde am Ufer, der fein Obergewand abwirft und fich zu dem Fifche bückt, fo dafs ihm das Blut in den Kopf fteigt, ift in feiner Natürlichkeit und wohlgelungenen Stellung von Vafari befonders hervorgehoben worden. Mit überlegener Haltung tritt Petrus endlich rechts, um zu bezahlen, an den Zöllner heran.

Mafaccio mit Mafolino verglichen.

Diefes Bild legt die Vergleichung mit Mafolino's grofser Freske gegenüber nahe. Abgefehen von der Ueberlegenheit aller Charaktere, von der Abwefenheit mancher formaler Schwächen, mancher conventioneller Geberden, wie folche namentlich noch in Mafolino's Tabea-Gruppe vorkommen, liegt Mafaccio's wichtigfter Vorzug in dem Gleichgewicht und der Gefchloffenheit der Compofition trotz der drei Momente, während bei Mafolino fich zwei weit von ein-



Mafolino.



Mafaccio.

Fig. 178. Zwei Köpfe aus den Bildern der Brancacci-Capelle.

ander getrennte Vorgänge gegen die beiden Ecken des Gemäldes richten und nur ein paar Füllfiguren eine fcheinbare Verbindung bilden. Im Architektonifchen find Mafaccio's Bilder fehr befcheiden, aber die Linienperfpective ift correcter als bei Mafolino gehandhabt. Glücklich ift endlich auch die Landfchaft behandelt, die genügend zurücktritt, was z. B. auf Mafolino's Predigt Petri nicht der Fall ift. Die ganze farbige Haltung wird durch die ftärkeren Schatten eine andere. Mafolino's rofige Heiterkeit ift verfchwunden, aber ein kräftigerer malerifcher Vortrag, eine gröfsere Einheit der Wirkung, ein gefteigerter Schein der Naturwahrheit ift erreicht. Das Neue bei Mafaccio ift eben fein wahrhaft malerifches Gefühl, das in der Anordnung, in der Behandlung, in allem Einzelnen hervortritt.

Wie weit es geht, zeigt ein äufserliches, aber auch für den Laien fchlagendes Merkmal, auf das Thaufing glücklich hingewiefen hat, um den Unterfchied zwifchen Mafolino's und Mafaccio's Bildern in der Brancacci-Capelle recht anfchaulich zu machen: die Behandlung des Nimbus (Fig. 178). Im alterthümlichen Stil, in welchem die Geftalten ftreng und einfach bewegt find, und noch kein Begriff von Perfpective da ift, fteht der Heiligenfchein als Scheibe hinter dem Kopf. Bei Seitenanfichten wird er höchftens ein wenig emporgerückt und fchräg in den Nacken gefetzt; dabei bleibt auch noch Ma-

folino ftehen. Aber Mafaccio in feinem Realismus kann fich damit nicht begnügen; er geht nicht fo weit, wie die van Eyck, welche den Nimbus fortliefsen, aber bei feinem malerifchen Sinn, feiner perfpectivifchen Anfchauung aller Körper, behandelt er ihn auch als ein reales, plaftifches Object, läfst ihn faft wagerecht über dem Kopfe fchweben und alle Bewegungen deffelben mitmachen.

Florenz. S. Maria Novella.

Aufser den Bildern in der Cappella Brancacci ift uns noch ein Werk von Mafaccio erhalten: die Freske der Dreifaltigkeit in der Kirche Santa Maria Novella, jetzt an der Eingangswand, einft an der Innenfeite des Lettners. Gott Vater hält den Gekreuzigten, feitwärts ftehen Maria und Johannes. Alle Geftalten find in mufterhaft durchgeführter Untenficht aufgefafst, und eine von ionifchen Säulen getragene Halle mit effectvollem caffettirtem Tonnengewölbe, welches, wie Vafari fagt, fo trefflich verkürzt ift, dafs es die Mauer zu durchbohren fcheint, fchliefst fie ein. Zwei korinthifche Pilafter mit Architrav bilden vorn die Umrahmung, und vor ihnen knieen Stifter und Stifterin, energifche Porträtfiguren. In Plaftik der Geftalten, Modellirung, Anwendung der Perfpective ift dies ein Meifterwerk. Zahlreiche andere Tafelbilder und Fresken in Florenz, die Vafari dem Künftler beimifst, find untergegangen oder, wie Maria mit dem Kinde und Anna in der Akademie, nicht als fein Werk anzuerkennen. Auch was Mafaccio, nicht blofs Vafari, fondern auch fchon Nachrichten des 15. Jahrhunderts zufolge, in Pifa gefchaffen hat, exiftirt nicht mehr.

Verfchollenes und Unechtes.

Letzte Nachrichten und Ende.

Zum letzten male finden wir Mafaccio zu Florenz im Jahre 1427 erwähnt bei Gelegenheit der Einfchätzung zu der von Giovanni de'Bicci de'Medici eingeführten Einkommenfteuer. Er lebt hiernach mit feiner zum zweitenmale verwittweten Mutter und feinem jüngern Bruder unter kümmerlichen Verhältniffen, fchätzt fein Einkommen auf 6 Soldi täglich, fchuldet aber dem Maler *Niccolò di Ser Lapo* 102 Lire 4 Soldi, hat noch andere kleine Schulden und hat verfchiedene Habe in Pfandbänken verfetzt; auch fein Gehilfe *Andrea di Giufto* hat noch einen Anfpruch an ihn. Waren Noth und Schulden das, was ihn aus Florenz vertrieb und ihn veranlafste, feine unvollendete, fchlecht bezahlte Arbeit im Carmine plötzlich zu unterbrechen? Er ging nach Rom aber wir wiffen nichts von dortigen Arbeiten und von feiner weiteren Exiftenz. »Dicesi è morto in Roma«, »es heifst, er ift in Rom geftorben«, ift auf dem Steuerformular des Jahres 1429 notirt, und im Jahre 1430 bringt eine Klage des erwähnten, auch damals noch nicht ganz befriedigten Gläubigers eine Beftätigung dafür. Landino fagt, Mafaccio fei mit 26 Jahren geftorben, daffelbe gibt Vafari [1]) an, und feine Quelle war eine Grabfchrift, die er in der erften Ausgabe mittheilt. Da Mafaccio gegen den Schlufs des Jahres 1401 geboren war, wird fein Tod alfo in das Jahr 1428 fallen.

Abfchliefsendes Urtheil.

Vafari, der das Gefammturtheil über Mafaccio trefflich formulirt, fpricht aus: Er hatte eingefehen, dafs die Malerei nichts anderes ift, als ein Nachbilden aller Dinge aus der lebenden Natur, in Zeichnung und Farben einfach wie in der Wirklichkeit felbft. Durch fortgefetztes Studium errang er feine

1) *Vafari* kennt aber Mafaccio's Daten nicht, denn er fagt, derfelbe fei 1443 im Carmine beigefetzt worden, und fcheint alfo diefes Jahr für das Todesjahr zu halten. Ueber *Landino* fiehe die Anm. S. 145. Die ebenda citirte, dem *Manetti* zugefchriebene Handfchrift fagt: »Morì d'età di anni 27 in circha«.

Stellung unter den Erften, welche die Härten, Unvollkommenheiten und Schwierigkeiten der Kunft überwanden. Er gab zuerft den Geftalten fchöne Stellungen, freie Bewegungen, Lebhaftigkeit des Ausdrucks und ein Relief welches der Wirklichkeit entfprach. Während feine Vorgänger die Figuren auf die Fufsfpitzen geftellt hatten, liefs er fie richtig mit den Füfsen auf dem Boden ftehen und fich angemeffen verkürzen, und zwar für jegliche Anficht. Sein Verftändnifs der Perfpective war fo grofs, dafs er die Dinge nicht nur in den Linien, fondern auch in den Farben zurücktreten liefs. Dabei war fein Vortrag weich und harmonifch, der Fleifchton gut zu den Farben der Gewänder geftimmt, der Faltenwurf einfach und breit behandelt. Mit einem Worte: er verdient wie ein Erfinder geprieſen zu werden, denn alles vor ihm Gefchaffene kann man gemalt nennen, feine Werke aber Leben, Wahrheit und Natur felbft.

Nur eins möchte man diefen Worten noch hinzufügen: Beruhte auch Mafaccio's neue Richtung wefentlich auf dem Realismus, fo verband er doch mit diefem zugleich das Schönheitsgefühl, die geiftige Befeelung aller Formen und damit den grofsen Stil. So wurde das Werk, das er unvollendet zurückliefs, epochemachend. In der Brancacci-Capelle haben die Künftler von Gefchlecht zu Gefchlecht bis zu den gröfsten Meiftern des 16. Jahrhunderts, Michelangelo und Raphael, ftudirt. Zwifchen Giotto und ihnen gibt es keinen für die Entwickelung der italienifchen Malerei fo beftimmenden Meifter wie Mafaccio.

B. Meifter des Ueberganges.

Gleichzeitig mit Mafaccio, ja noch über feine Lebenszeit hinaus, find viele Maler in Florenz thätig, welche durch ruhiges Fefthalten an dem älteren Stile in ausgefprochenem Gegenfatze zu feinen kühnen Neuerungen ftehen. Die blofsen Handwerker unter ihnen, wie *Bicci di Lorenzo* und *Neri di Bicci*, brauchen wir nicht zu berühren, wenn fie auch noch fo productiv waren. Aber auch ein Meifter von hoher Begabung und gewinnender Schönheit des Gefühls beharrt in diefer Richtung: der Dominicaner *Fra Giovanni da Fiefole*[1]).

Fra Giovanni da Fiefole.

Er hiefs mit weltlichem Namen Guido di Pietro, war 1387 zu Vicchio in dem Bezirk Mugello geboren und trat 1407 zu S. Domenico bei Fiefole in den Orden ein. Nicht lange danach, im Jahre 1409, mufsten die Brüder diefes Klofter räumen, weil fie während des Schismas zu Gregor XII. ftanden, während der Ordensgeneral fowie die Stadt Florenz es mit Alexander V. hielten. Nach ihrer Vertreibung fanden fie zu Foligno und fpäter zu Cortona Aufnahme, bis fie 1418 aus der Verbannung zurückkehren konnten. Von da an lebte der Maler in der unmittelbaren Nachbarfchaft von Florenz und fpäter fogar in der Stadt felbft, als den Mönchen von S. Domenico im Jahre 1436, auf Verwendung Cosmo's von Medici beim Papfte, das Klofter S. Marco überwiefen worden war.

Künftlerifcher Charakter.

In künftlerifcher Hinficht fteht Fra Giovanni ungefähr auf Mafolino's Stufe. Sein Stil ruht auf den Traditionen der Giotto'fchen Schule, doch befitzt er bereits mehr Anfchauung der Natur. Zwar hat die natürliche Erfcheinung

1) *P. L. Vinc. Marchefi:* Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti domenicani. 2 Bde. 2. Auflage, Florenz 1854.

nicht an ſich für ihn Werth, ſondern nur als Werkzeug des Empfindungslebens. Seine Kenntniſs der Körperformen ſteht noch hinter derjenigen Maſolino's zurück, man nimmt wahr, daſs der Mönch nicht gewohnt war, nach dem Nackten zu ſtudiren, daſs er auch bekleidete Frauengeſtalten nach männlichen Modellen zu zeichnen pflegte. Aber auch in der Zeichnung überraſchen ſein Adel und ſein Schönheitsgefühl, Härten ſind höchſt ſelten; nur gewaltſame dramatiſche Momente, die ſeiner milden Gefühlsweiſe nicht entſprechen, gerathen im Einzelnen oft lahm oder ſteif. Mit Maſolino wetteifert er in der fein durchgebildeten Modellirung, in dem glücklichen Liniengefühl der Compoſition, mitunter auch in der Behandlung der Hintergründe, obwohl ſeine perſpectiviſchen Kenntniſſe noch ſchwächer ſind, beſonders aber in der holden Klarheit und Heiterkeit der Farbe, die vollkommen zu dem inneren Stimmungsleben ſeiner Werke paſst. Auch Fra Giovanni aber iſt in einem Punkte ein groſser Neuerer, in der Steigerung und feinen Nüancirung des Empfindungsausdruckes in den Köpfen. Dieſer geht ſtets aus weihevoller religiöſer Stimmung hervor, iſt aber in ſeiner ſeelenvollen Schönheit und friedevollen Reinheit echt menſchlich ergreifend und bleibt ſelbſt da, wo er ſich zum Schwärmeriſchen ſteigert, frei von Aufgeregtheit und geht nicht über die Sphäre des

Perſönlichkeit.

Milden und Holdſeligen hinaus. Der Maler wurde Fra Giovanni Angelico, »der Engelgleiche«, genannt, ſowohl wegen ſeines Wandels als auch wegen ſeiner Schöpfungen, die der Reflex ſeiner ſchönen Seele ſind. »Dieſer wahrhaft engelgleiche Bruder«, ſagt Vaſari, »brachte ſein Leben im Dienſte Gottes und ſeines Nächſten hin, er war einfach und geiſtlich im Wandel, der Freund der Armen und hielt ſich allen weltlichen Angelegenheiten fern. Immer übte er die Malerei aus, wollte aber nie etwas Anderes als heilige Gegenſtände malen. Wer die Kunſt übe, pflegte er zu ſagen, müſſe in Ruhe leben und ſich keine Gedanken machen, wer Chriſti Wirken darſtellen wolle, müſſe immer mit Chriſtus ſein. Was er gemalt hatte, pflegte er nie zu retuſchiren und zu verbeſſern, weil er glaubte, ſo wie es geworden, habe Gott es gewollt. Einige ſagen, er habe nie den Pinſel in die Hand genommen, ohne gebetet zu haben, und nie den Gekreuzigten gemalt, ohne daſs Thränen ſeine Wangen benetzten; und ſo ſieht man denn auch im Antlitz und in den Stellungen ſeiner Figuren die Stärke und Aufrichtigkeit ſeiner chriſtlichen Geſinnung«.

Tafelbilder, Cortona.

Giovanni's Feld war die Staffelei- wie die Frescomalerei. Zu ſeinen früheſten erhaltenen Werken mögen einige Tafelbilder in Cortona gehören: eine Madonna zwiſchen beiden Johannes, Magdalena und Marcus, in den Giebeln Chriſtus am Kreuze und die Verkündigung, in S. Domenico. Eine zweite Tafel, die Verkündigung, einſt ebendaſelbſt, iſt jetzt in der Kirche Geſù, wo ſich auch die Predellen beider Altäre, die eine mit kleinen Scenen aus Dominicanerlegenden, die andere mit Bildern aus dem Marienleben, befinden. Möglich, daſs dieſe Arbeiten noch der Zeit ſeines Exils angehören; ein Unterſchied

Florenz, Akademie.

des Stils mit ſeinen Werken in Florenz iſt aber nicht zu conſtatiren. Unter dieſen ſind zunächſt die 35 ganz kleinen Bilder aus dem Leben und Leiden Chriſti, einſt Täfelung der Silberſchränke in der Annunziata, jetzt in der Akademie zu Florenz, hervorzuheben. Seit Giotto hatte keiner ſeiner Nachfolger dieſe traditionellen Gegenſtände in ſo groſsartiger Vereinfachung aufgefaſst, während Fra Giovanni auſserdem durch das Liniengefühl der Anord-

nung und das tiefe, concentrirte Empfindungsleben Eindruck macht. Als decorative Arbeiten ſind ſie trotz verhältniſsmäſsig ſorgfältiger Behandlung doch wohl nicht ohne Beiſtand von Gehilfen ausgeführt und in der Farbe nicht ganz ſo harmoniſch und verſchmolzen wie andere Bilder.

Zu den vollendetſten gehört das ebendaſelbſt befindliche Jüngſte Gericht mit Paradies und Hölle, ein Bild kleineren Formates aus S. Maria degli Angeli. Die ſtilvolle Anordnung läſst auf das Studium von Orcagna's Schöpfungen in S. Maria Novella ſchlieſsen; der Reigen der roſenbekränzten Engel auf blumiger Wieſe, der Empfang der Seligen an der Paradieſespforte offenbaren die ganze Lieblichkeit des Meiſters. Zahlreiche Hausaltärchen und kleine Bilder,

Florenz, Uffizien.

von denen mehrere im Muſeum von S. Marco vereinigt ſind, verſchiedene Altarſtaffeln und Fragmente von ſolchen in der Akademie, in den Uffizien, im Vatican können wir nicht einzeln aufzählen. Unter den gröſseren Bildern iſt ein Triptychon in den Uffizien zu Florenz, 1433 für den Gildeſaal der Linaiuoli (Leinenhändler) beſtellt, in der Haltung der Madonna mit dem Kinde faſt alterthümlich ſtreng, aber am Rahmen von zwölf muſicirenden oder anbetenden Engeln von zarteſtem Ausdruck und in graziöſeſten Stellungen umgeben; vier Heilige ſind auf Innen- und Auſsenſeiten der Flügel zu ſehen. Auf des Meiſters voller Höhe ſteht die Krönung der Maria im Louvre, einſt

Paris. Louvre.

für S. Domenico bei Fieſole gemalt [1]). Engel und Heilige umgeben in dichtgedrängtem Kranze die Hauptgruppe und ſind von ſo holder Lauterkeit und ſüſser Anmuth des Ausdrucks, daſs Vaſari ausrief: »So müſsten die ſeligen Geiſter des Himmels ausſehen, wenn ſie einen Körper hätten, und auch die Farbe des Bildes ſcheint wie von eines Engels Hand«. Auch die Predella mit dem aufrecht im Grabe ſtehenden Chriſtus und ſechs Scenen aus der Dominicanerlegende iſt meiſterhaft behandelt. Ein kleineres figurenreiches Bild der Krönung Marias auf Goldgrund in den Uffizien, einſt in S. Maria

Florenz. Uffizien.

Nuova, ſteht nicht gegen das vorige zurück. Das von Vaſari hochgeprieſene Altarbild aus S. Marco, das Fra Giovanni im Jahre 1438, während des Neubaues der Kirche, in Arbeit hatte, die thronende Madonna mit ſechs ſtehenden Heiligen und den knieenden Figuren von St. Cosmas und Damianus, jetzt in der Akademie, hat leider ſtark gelitten. Ebenda befindet ſich die figuren-

Akademie.

reiche Kreuzabnahme aus S. Trinità, mit vollendetem Rhythmus in der Compoſition und zugleich ſchon ſtärker von den Anfängen der realiſtiſchen Kunſt berührt in der vortrefflichen Modellirung wie in der reicheren Ausbildung der Landſchaft [2]).

Wandbilder.

Gegen die Tafelbilder des Meiſters ſtehen aber ſeine Wandbilder nicht zurück, die freilich nicht ſo zart ausgeführt ſein können, aber gerade durch ihre Einfachheit wirken. Einzelnes iſt noch in S. Domenico bei Fieſole erhalten,

S. Domenico bei Fieſole.

aber im Zuſammenhange und im gröſsten Stil lernt man Fra Giovanni als Frescomaler erſt im Kloſter S. Marco kennen, das heute ein öffentliches

Florenz, S. Marco.

Muſeum in Florenz iſt [3]). Mit dem Neubau des Kloſters, der gleich nach 1436

1) *E. Förſter:* Denkmale ital. Malerei, II, Taf. 13.

2) *E. Förſter* a. a. O. Taf. 25.

3) Stiche bei *P. L. Vinc Marcheſi:* S. Marco convento dei padri predicatori in Firenze, illustrato e inciso etc. Firenze, 1853, Fol. Einiges bei *E. Förſter*, a. a. O., Malerei, II. — Zahlreiche Farbendrucke der Arundel Society.

in Angriff genommen wurde, und zu dem Cosmo von Medici grosse Summen spendete, hielt der Maler in der Decoration der Räume gleichen Schritt.

Kreuzgang. Im vorderen Kreuzgange sind nur wenige Bilder, namentlich einige Spitzbogenlünetten erhalten, die heute von Malereien im Barockstil, einer bunten, lärmenden Gesellschaft, umgeben sind; dennoch fühlt man sich vor Fra Giovanni's Schöpfungen sofort gesammelt. Drei Lünetten enthalten die Ordensheiligen Dominicus, Thomas von Aquino und Petrus Martyr, der letzte mit bannendem Blick, den Finger an den Lippen, um anzudeuten, dass schweigender Gehorsam in diesen Räumen geboten sei. Ein etwas grösseres Bild, dem



Fig. 179. Fra Giovanni da Fiesole: Christus als Pilger. Florenz, S. Marco.

Eingang fast gegenüber, zeigt St. Dominicus, der den Stamm des Kreuzes umfasst; alle seine Vorstellungen gehen auf in dem Leiden des Herrn, das er, zitternd vor Inbrunst, in sich durchlebt. Die Lünette über dem Eingange zu der Forestiera, der Pilgerherberge, enthält eine von Fra Angelico's schönsten Erfindungen: Liebevoll heissen zwei Dominicaner-Brüder einen Fremdling im Pilgerkleide willkommen, und siehe, es ist der Heiland selbst. So poetisch ist hier die Verheissung ausgedrückt: »Was ihr dem geringsten eurer Brüder thut, das habt ihr mir gethan« (Fig. 179). Vom Kreuzgange aus betritt man den Capitelsaal. Capitelsaal, in welchem des Meisters grösste Schöpfung die Hauptwand füllt: Christus zwischen den Schächern am Kreuze, links unten die Gruppe des Johannes und der Frauen, ferner Johannes der Täufer, der sitzende Klosterpatron St. Marcus, Laurentius, Cosmas und Damianus, die Patrone des Hauses Medici (Fig. 180),

rechts eine Schaar von Ordensſtiftern, über welche der ehrwürdig-ſtrenge Benedictus ſeine Blicke ſchweifen läſst[1]). Bruſtbilder von Propheten, Sibyllen und Heiligen des Dominicanerordens ſchmücken den Rahmen. Alle Stufen der Empfindung, zu welchen die Betrachtung von Chriſti Leiden führen kann,



Fig. 180. Fra Giovanni da Fieſole: Gruppe aus der Kreuzigung. Florenz, S. Marco.

ſehen wir hier, vom ernſten Bekennen, wie bei dem knieenden Dominicus, bis zu tiefem Sinnen und feierlicher Andacht, von glühender Hingebung bis zu

1) Der rothe Grund ſtatt eines blauen rührt von einer unverſtändigen Reſtauration her.

fchwärmerifcher Ekftafe, wie bei St. Franz von Affifi, endlich bis zu dem Sich-Abwenden und Weinen-Müffen des heiligen Damianus.

Oberftockwerk.

Eine Fülle von Bildern enthält endlich das Dormitorium im oberen Stockwerk. Den Emporfteigenden begrüfst der Treppenmündung gegenüber der englifche Grufs, auf welchem beide Geftalten an Demuth und Seelenreinheit mit einander wetteifern. Faft jede Zelle enthält fodann ihren Schmuck. Trotz aller grofsen Aufträge war der Künftler immer bereit, feinen Brüdern ein Bild zu perfönlicher Andacht zu malen. Manche diefer Fresken find flüchtig, zum Theil vielleicht nur von Gehilfen ausgeführt, andere aber von hoher Schönheit. Mehrfach kehrt der Gekreuzigte mit St. Dominicus wieder; dann kommen Madonnenbilder und Scenen aus dem Leben Chrifti und Marias vor. Die Auffaffung ift die überlieferte, aber alles ift tief und perfönlich empfunden. Das Abendmahl ift nicht in der gewöhnlichen Weife, fondern, wie vielfach in altchriftlich-byzantinifcher Kunft und in dem Bilde des Juftus von Gent zu Urbino, als Cultushandlung, als Austheilung des Sacramentes aufgefafst, und ergreifend ift das Bewufstfein des Geheimnifsvollen in den Jüngern. Bei bewegter, leidenfchaftlicher Handlung, wie auf der Gefangennehmung, haben die Compofitionen Fra Giovanni's oft etwas Ungefchicktes. Seinen Intentionen wird er daher beffer gerecht, wenn er derartige Momente nur fymbolifch fafst, nur den geiftigen Gehalt herausfchält, wie bei der Verfpottung. Der äufsere Apparat, die Schar der Peiniger, ift ferngehalten, nur eine Andeutung ihres Thuns ift gegeben, die Hand, welche fchlägt, der Mund, der befpeit; Chrifti Augen verhüllt ein Tuch, um feinen Mund fpielt die innere Erhebung über alle Qualen, und ihm zu Füfsen fitzen Maria und Dominicus, die im Geifte in die Betrachtung deffen verfunken find, was wir leibhaft fchauen. Wie hinreifsend der Gefühlsausdruck fein kann, zeigt die Beweinung Chrifti, auf welcher die Frauen und St. Petrus Martyr, der mit herangetreten, fich an den Wunden des Heilandes nicht fatt fehen können. Zu den feftlichften Darftellungen gehört auch hier eine Krönung Marias, nur einfacher als auf den Tafelbildern, Chriftus und Maria ganz weifs gekleidet. Das dichterifche Erfaffen und Combiniren zeigt das Bild des Oelbergs; an den Garten grenzt eine Hütte, in der Chrifti Freundinnen, Martha und Maria, wachend und betend knieen, während die Jünger draufsen vom Schlafe überwältigt find. Eine Zelle, die Cosmo von Medici fich felbft für Andachtsübungen in ftiller Zurückgezogenheit vorbehalten hatte, ift finnig mit der Anbetung der Könige, den Mächtigen der Erde, die fich vor dem Höchften beugen, gefchmückt.

Einwirkung des Realismus.

Faft 50 Jahre war Fra Giovanni alt, als die Arbeiten in S. Marco begannen; dennoch nennt ihn Vafari als den erften unter denen, die in der Capella Brancacci, wo Mafaccio ein Jahrzehnt früher feine Meifterwerke gefchaffen, ftudirten; gewifs nicht mit Unrecht, denn dafs der Maler, deffen Richtung eine fo in fich einige und abgegrenzte war, doch gegen das Neue der realiftifchen Kunft in Florenz fein Auge nicht verfchlofs, beweifen namentlich feine fpäteren Werke in Rom und Orvieto.

Spätere Werke.

Nach Rom war er gegen Ende der Regierung Papft Eugens IV. († 1447) berufen worden [1], und unter Nicolaus V. erhielt er hier weitere Aufträge.

[1] *Eugène Müntz:* Les arts à la cour des papes. I, Paris 1878, 8°, S. 91. 126.

Aufserdem hatte er am 14. Juni 1447 mit der Bauverwaltung des Domes zu Orvieto einen Vertrag [1]) gefchloffen, demzufolge er alljährlich die vier Sommermonate, in denen der Aufenthalt in Rom nicht zuträglich war, an die Ausmalung der Neuen Capelle am Dome wenden wollte. Freilich kam er nur

Orvieto. Dom.



Fig. 181. Fra Giovanni da Fiefole: St. Laurentius Almofen fpendend. Vatican.

im erften Sommer (1447) den Beftimmungen des Vertrages nach, dann blieb er aus, und fo wurden in der Neuen Capelle des Domes nur zwei Felder des

1) *Luzzo:* Il duomo d'Orvieto descritto ed illustrato, Firenze, Le Monnier 1866, S. 433, und Giornale di erudizione artistica, VI, Perugia 1877, S. 152.

Kreuzgewölbes über dem Altar von seiner Hand vollendet: Christus zwischen Engeln und der Chor der Propheten, Bilder mit ausdrucksvollen Charakteren und in grossartiger Anordnung.

Rom. Vatican. In Rom ist eine Capelle Eugens IV. im Vatican, die er gemalt hatte, untergegangen, die 1447 begonnene Capelle Nicolaus' V. daselbst, in den Rechnungen als »Studio« bezeichnet, erhalten. Sie zeigt in zwei Reihen Bilder aus den Legenden von Stephanus und Laurentius, an den Pilastern einzelne Heilige, an der Decke die Evangelisten [1]. Diese Darstellungen besitzen Giovanni's alte Innigkeit, seinen schlichten Adel der Linien, seine weihevolle Gemessenheit, aber die Einwirkungen des realistischen und modernen Stils sind in der Arbeit des mehr als sechzigjährigen Meisters unverkennbar. Als Stephanus zum Tode geführt wird, könnte zwar die Action noch ungezwungener sein, aber bei seinem Verhör vor dem Rath ist das dramatische Leben in allen Charakteren vortrefflich. Vielfach sprechen fein empfundene Episoden aus dem täglichen Leben unmittelbar zum Herzen, so die andächtige Mutter mit dem Kinde bei der Predigt des Heiligen, dann auf den beiden Bildern des Almosenspendens der Blinde, der sich herantastet, die vertrauensvoll nahenden Kinder, das Mitleid, die Verschämtheit, die Dankbarkeit in den Anwesenden (Fig. 181). Mit Interieurs im Renaissancestil weiss er fertig zu werden, indem er den perspectivischen Einblick ganz von vorn nimmt. Diese Capelle liegt dicht neben den Gemächern, in denen Raphael gemalt hat, aber auch nach dem Anblick der grössten Meisterwerke der Renaissance wird man noch durch die Einfalt, den holden Frieden und die Gefühlswärme in den Schöpfungen des Fra Giovanni Angelico ergriffen. Ende. Im Jahre 1455 starb der Meister in Rom und wurde in der Kirche seines Ordens, Santa Maria sopra Minerva, begraben.

Während uns seine Werke das Nachleben einer älteren Richtung zeigen, bricht bei einigen anderen gleichzeitigen Malern die neue realistische Richtung desto gewaltsamer aber zugleich so einseitig hervor, dass sie es nicht zu einem wahrhaft harmonischen Stil zu bringen vermögen. Paolo Uccello. *Paolo di Dono*, genannt *Uccello*, geboren 1397, gestorben am 11. December 1475, ging bei ausgesprochenem Naturalismus darauf aus, nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere nach dem Leben zu studiren; seine Vorliebe für die Darstellung von Vögeln scheint die Ursache seines Beinamens zu sein. Zugleich war er aber eine Natur von ausgesprochen wissenschaftlicher Richtung und hatte sich unter dem Einflusse Brunelleschi's und des Mathematikers Manetti vorzugsweise dem Studium der Perspective zugewendet, sowohl was die Linienperspective in architektonischen Ansichten als auch was die richtigen Stellungen und Verkürzungen in den Figuren betrifft. Nur verlor er sich dabei zu sehr in das Experimentiren, die Motive wurden oft zu gesucht, und ihm, dem Naturalisten, ging gerade die ungezwungene Natürlichkeit oft verloren. Nur wenig ist von seinen Werken erhalten; unter den Wandbildern sind sechs einfarbig grün gemalte Bogenfelder im Kreuzgange von Santa Maria Novella das Wichtigste: Florenz. S. Maria Novella. Kreuzgang. Momente aus der Genesis von der Erschaffung der Thiere bis zur Verspottung des trunkenen Noah. Das interessanteste ist die Sintfluth [2] (Fig. 182). Unge-

---

1) Stiche der Arundel Society.

2) *Rosini*, Atlas, Taf. 30.

ſchickt iſt freilich die Geſammtcompoſition; zweimal iſt die Arche Noah's im Bilde angebracht, das ſie links und rechts begrenzt, und die zahlreichen einzelnen Motive und Figuren ſind trotz alles Strebens nach perſpectiviſcher Anordnung zuſammenhangslos, aber die Stärke liegt eben in den frappanten und energiſch aufgefaſsten Einzelheiten: den nackten Reitern, die mit der Fluth und miteinander kämpfen, dem Manne, der ſich, im Faſſe ſchwimmend, zu retten ſucht, der Geſtalt in durchnäſsten Gewändern, die ſich auf die Stufen der Arche geflüchtet hat und ſich eng an deren Wand ſchmiegt, den wilden Thieren, die in der Noth ſich friedlich mit den Menſchen zu retten ſuchen oder mit ihnen um das Daſein kämpfen, den fortgeſchwemmten Leichen, an denen zum Theil ſchon die Krähen herumhacken. Paolo Uccello iſt eine ganz profane Natur, bei dem nichts von dem religiöſen Gehalt der Gegenſtände zur Geltung kommt. So gelingen ihm auch vorzugsweiſe profane Stoffe. Vaſari kannte vier Staffeleibilder mit Reiterkämpfen in der Villa der Familie Bartolini zu Gualfonda; drei davon ſind noch erhalten in den Uffizien, im Louvre und in der Nationalgalerie zu London; das letzte, die Schlacht bei S. Egidio (1416), iſt in der Conſervirung das beſte. Auch hier fehlt es eigentlich an Compoſition, aber die kräftige Handlung iſt wirkungsvoll, und die derben Pferde ſind vortrefflich. An der Eingangswand im Dome zu Florenz ſieht man endlich das koloſſale einfarbig gemalte Reiterbild des Condottiere John Hawkwood, ein auf Leinwand übertragenes Frescobild, 1436 im Auftrage der Dombauverwaltung gemalt, nachdem ein früheres Bild deſſelben Gegenſtandes miſsglückt war. Es iſt das Abbild einer im Profil geſehenen ſteinernen Reiterſtatue auf einem aus der Wand vorgekragten Sarkophage und in einer für den hohen Standpunkt muſterhaft durchgeführten Untenſicht.

Fig. 182. Paolo Uccello: Die Sintfluth. S. Maria Novella.

Schlachtenbilder. Florenz, Paris, London.

Florenz, Dom.

Weſentlich beſtimmt von Paolo war ſein Zeitgenoſſe *Andrea del Castagno*, ſo genannt von ſeinem Geburtsorte, dem Dorfe il Castagno in der Landſchaft

Andrea del Castagno.

Mugello, 1390 geboren, aber erst 1445 in der Gilde der Medici e Speciali aufgenommen, was auf längere Wirksamkeit an anderen Orten schliessen läßt; gestorben am 19. August 1457. Seine wichtigsten Wandmalereien in S. Maria Nuova (S. Egidio) sind untergegangen. Im Dome zu Florenz sieht man aber sein Reiterbild des Feldhauptmannes Niccolò da Tolentino als würdiges Seitenstück zu Uccello's gemalter Statue; im Nationalmuseum zu Florenz die ebenfalls auf Leinwand übertragenen Wandbilder aus dem Palaste des Pandolfo Pandolfini zu Legnaia: Kolossalfiguren der Kriegshelden Filippo Scolari, Farinato degli Uberti und Niccolò Acciajuoli, Seneschall des Königs von Neapel, der Dichter Dante, Petrarca, Boccaccio, der Cumäischen Sibylle und der Königin Tomiris. Es sind schlichte, gewaltige Gestalten, trefflich in den Verkürzungen, aber hart und von übertrieben plastischem Charakter bei ungefälliger, spröder Farbe. Im südlichen Seitenschiffe von S. Croce erblickt man die Heiligen Franciscus und Johannes den Täufer in einer Nische, Figuren, in denen die Askese auf die Spitze getrieben, aber die Untensicht bei starker Verkürzung der Köpfe mit voller Sicherheit behandelt ist.

Florenz, Dom.

Museo Nazionale.

Santa Croce.

Domenico Veneziano.

Vasari erzählt von Andrea eine Mordgeschichte: er soll dem Maler *Domenico Veneziano* dessen Geheimniss der Oelmalerei abgelockt und diesen dann erschlagen haben. *Domenico di Bartolommeo* aus Venedig, in Perugia und später in Florenz thätig, starb am 15. Mai 1461, mehrere Jahre nach seinem angeblichen Mörder, und die Oelmalerei im Sinne der van Eyck hat keiner von beiden gekannt, wenn auch Domenico bei seinen untergegangenen Wandbildern in S. Egidio, wo er schon mehrere Jahre vor Andrea gemalt hat, nach den Ausgabebüchern Leinöl verwendete. Das einzige gesicherte Werk, das wir von Domenico haben, ist ein mit seinem Namen bezeichnetes, in Tempera gemaltes Altarbild in den Uffizien, die thronende Madonna mit vier Heiligen [1]. Die fröhliche, lichte Farbe, die Architektur der Halle, die holde Profilgestalt der heiligen Lucia erinnern an den Kunstcharakter Fra Giovanni's da Fiesole und vielleicht noch mehr Masolino's, während die männlichen Heiligen, Nicolaus, Johannes der Täufer und Franciscus in ihrem scharfen Realismus, ihren derben doch oft kleinlichen Einzelzügen sich dem Andrea del Castagno nähern.

Florenz. Uffizien.

Alesso Baldovinetti.

Als einen etwas jüngeren Künstler, der auf der Bahn des Paolo Uccello und Andrea del Castagno blieb, nennen wir noch *Alesso Baldovinetti*, geboren 1427, gestorben 1499. Er war Mosaicist, namentlich ein kundiger Restaurator älterer Mosaiken, und Maler. In beiden Eigenschaften stellte er mancherlei technische Experimente an und versuchte namentlich Fresken al secco zu vollenden und mit einem Firniss zu überziehen, der ihre Haltbarkeit vermehren sollte, sich aber als verderblich erwies. So reich die Nachrichten über ihn sind, namentlich durch sein im Archive von Santa Maria Nuova erhaltenes Tagebuch [2]), so gering ist doch unsere Kunde von ihm als Künstler, da alle seine Hauptwerke untergegangen sind. In dem wenigen, was übrig geblieben, wie in dem schlecht erhaltenen Wandbilde der Geburt Christi im Vorhofe der Annunziata und in der Madonna mit dem Kinde zwischen sechs Heiligen in

1) *Rosini*, Taf. 42.

2) Ricordi di Alesso Baldovinetti, ed. *Giovanni Pierotti*, Lucca 1868.

den Uffizien [1]), erfcheint er als ein forgfältiger, in den Einzelheiten fcharf beftimmter, aber nüchterner Realift.

C. Fra Filippo Lippi und feine Nachfolger.

Was der von Paolo Uccello beherrfchten Gruppe von Künftlern, die im Realismus der Form und im Studium der Perfpective als Mitftrebende Mafaccio's gelten können, doch diefem gegenüber fehlte, war die Harmonie der Durchbildung und das malerifche Gefühl. So kamen fie nicht über das Experimentiren hinaus und gelangten zu keinen rein künftlerifchen Refultaten. Als echter Nachfolger Mafaccio's fteht erft *Fra Filippo Lippi* da. Er war nur wenige Jahre jünger als Mafaccio felbft, um 1406 geboren, der Sohn eines Fleifchers Tommafo Lippi, wurde als etwa achtjähriger Knabe nach dem Tode feiner Eltern in das Carmeliterklofter zu Florenz gethan und dort 1421 eingekleidet. Er wuchs fomit in demfelben Klofter heran, in welchem Mafaccio feine Meifterwerke fchuf, und das Studium derfelben kann fchon zu der Zeit, in welcher fie gemalt wurden, begonnen haben. Ob Filippo damals fich als eigentlicher Schüler an Mafaccio angefchloffen hatte, läfst fich freilich nicht entfcheiden. Nachdem er anfangs manches, was nicht mehr erhalten ift, in feinem Klofter gemalt, verliefs er daffelbe um 1431, offenbar mit Bewilligung feiner Oberen, um in der Ausübung der Kunft an verfchiedenen Orten ungebundener zu fein. Er blieb zunächft, wie es fcheint, in Toscana; vom 13. Auguft 1439 ift eine höchft bewegliche Bittfchrift an Piero de' Medici, in der er fich als einen der ärmften Brüder in Florenz fchildert, datirt. In der Folge wurden dem Künftler einträgliche Pfründen ausgewirkt; fo ward er Anfang 1456 Caplan des Nonnenklofters Santa Margarita in Prato. Hier ereignete fich ein Scandal, der für die damalige Zuchtlofigkeit im geiftlichen Stande, übrigens auch für die Unnatürlichkeit klöfterlicher Exiftenz charakteriftifch ift. Fra Filippo verführte eine fchöne Nonne in eben diefem Klofter, Lucrezia Buti, und entführte fie fpäter in fein Haus, wo fie einen Sohn, den berühmten Maler *Filippino Lippi*, gebar. Hierher folgte ihr bald ihre Schwefter Spinetta; 1458 wurden beide nebft drei anderen flüchtigen Nonnen zum Wiedereintritt in ihr Klofter gezwungen und neu geweiht; aber durch eine Klage aus dem Jahre 1461 erfahren wir, dafs beide Schweftern noch einmal in Filippo's Haus geflohen waren. Auf Verwendung Cosmo's von Medici für den berühmten Maler machte Papft Pius II. der Sache dadurch ein Ende, dafs er diefen wie Lucrezia ihrer Gelübde entband, fo dafs diefelbe fernerhin als rechtmäfsiges Weib bei ihm bleiben konnte [2]). Filippo ftarb am 9. October 1469 zu Spoleto, wohin er durch einen künftlerifchen Auftrag geführt worden war.

Fra Filippo Lippi.

Ihn mit Mafaccio zu vergleichen legen zunächft feine Fresken nahe, unter denen die um 1452 begonnene und nach langer Unterbrechung wahrfcheinlich 1464 vollendete Chorcapelle der Pfarrkirche zu Prato das Hauptwerk ift. Am

Wandbilder.

Prato, Pfarrkirche.

1) Allerdings nicht beglaubigt und nicht bei Vafari erwähnt; früher in der Capelle der Villa di Cafaggiolo.

2) Das über diefe Angelegenheit bisher Bekannte ift in *Milanefi's* Vafari, II, S. 633 durch neues urkundliches Material ergänzt und berichtigt worden.

Gewölbe find die Evangeliften, an den beiden Hauptwänden Darftellungen aus den Legenden von Johannes dem Täufer und St. Stephanus zu fehen; jederfeits drei Hauptmomente: die Geburt des Johannes; der Abfchied des Knaben, der in die Wüfte zieht, von feinen Eltern; Herodias tanzend und mit dem Haupte des Johannes. Gegenüber die Geburt des Stephanus; feine Weihe zum Diakonen; die Todtenfeier an feinem Leichnam. Aufserdem find jedesmal andere Epifoden der Legende, die noch auf die Fenfterwand übergreifen, zur Vervollftändigung angereiht.

Die Nachfolge Mafaccio's zeigt fich befonders in der trefflichen Modellirung und Abrundung der Geftalten, der fchönen Gruppenbildung, der fatten Farbe und durchgehenden malerifchen Haltung. Die Vorzüge in der Auffaffung liegen aber überwiegend in den Einzelheiten, den würdigen männlichen, den reizenden weiblichen Charakteren, dem gefällig behandelten Zeitcoftüm. Doch die porträtartigen Nebenfiguren und Zufchauer, fo lebensvoll fie an fich find, hat Fra Filippo faft fchon im Uebermafs angewendet, und damit hat er fich von der edlen Vereinfachung Mafaccio's entfernt. Die Compofition felbft geht oft zu fehr in das Einförmige und fteif Symmetrifche; und fpricht auch im Ganzen malerifcher Sinn aus dem Verhältnifs der Figuren zur räumlichen Umgebung, fo nimmt der Maler doch gern zur Erleichterung des Problems die architektonifchen Perfpectiven, wie bei der Beweinung des Stephanus, ganz von vorn.

Spoleto. Dom.

Die Apfis des Domes zu Spoleto, Filippo's letzte Arbeit, erft nach feinem Tode von feinem Gehilfen *Fra Diamante* vollendet, fteht vielleicht in der Ausführung nicht durchweg auf gleicher Höhe, hat aber auch ihre befonderen Vorzüge [1]. Ein Fries, der die Wand abfchliefst, enthält den Tod Marias zwifchen Verkündigung und Chrifti Geburt, getrennt durch Pilafter aber mit gemeinfamem Hintergrund, einer phantaftifchen Landfchaft, die hier eine Hütte unter Trümmern, dort elegante Renaiffancegebäude begrenzen; die Halbkuppel enthält den thronenden Gott Vater, der im Kranze von Engeln, Propheten und Sibyllen Maria krönt. Zur Ekftafe und andächtigen Feierlichkeit, wie Fra Giovanni da Fiefole, erhebt Filippo Lippi fich nicht, aber das Ganze ift hinreifsend freudig und feftlich.

Tafelbilder.

Noch anziehender und eigenthümlicher find feine Tafelbilder. In diefen eröffnet Fra Filippo die Reihe der Meifter, die vom modernen Geift erfüllt find. Das ftattlichfte unter feinen gröfseren Altarbildern ift die Krönung Marias in der Akademie zu Florenz, im Jahre 1441 für die Kirche S. Ambrogio auf Beftellung des Priors Francesco Maringhi gemalt [2] (Fig. 183). Das Bild, das in drei Rundbögen, deren mittlerer höher ift, fchliefst, erinnert noch an die Form des Triptychons, nur dafs die trennenden Pilafter fortgeblieben find, und das Ganze Eine Compofition bildet. Der knieenden Maria fetzt der thronende Gott Vater die Krone auf; Scharen holder Engel mit Lilienftengeln drängen fich auf beiden Seiten. Vorn am Rande ftehen zwei grofsartige Ge-

Florenz. Akademie.

1) *Rofini*, Taf. 73.

2) Nach verlorengegangener Infchrift; vgl. *Milanefi's* Vafari II, S. 615, Anm. — Stich bei *E. Förfter*, Denkm. ital. Malerei, II, Taf. 32, 33.

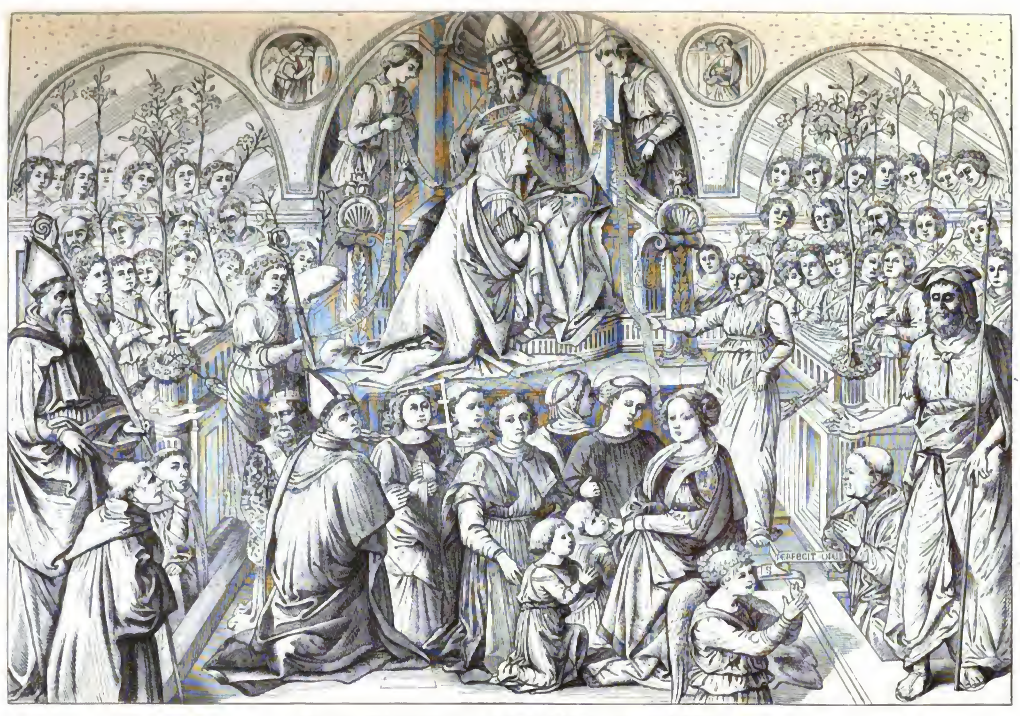


Fig. 183. Fra Filippo Lippi: Krönung Marias. Florenz, Akademie.

ftalten, links der Kirchenpatron St. Ambrofius, vor dem der Stifter und ein Ordensheiliger knieen, rechts Johannes der Täufer, neben dem die Halbfigur des Malers in Verehrung zu fehen ift. »Is perfecit opus« fteht auf dem Schriftbande eines Engels ihm zunächft. Die Mitte vor dem Hauptvorgange füllt endlich eine Gruppe knieender Figuren: Hiob mit der Krone, ein Bifchof, St. Laurentius, mehrere nicht beftimmbare Geftalten, namentlich ein Elternpaar rechts von entfchieden bildnifsartigen Zügen, zwei betende Kinder zwifchen fich; ohne ihre Heiligenfcheine, hier nur leichte Goldreifen, würde man fie für Donatoren halten. Obgleich das Bild ftark gelitten hat, ift es für Fra Filippo fehr charakteriftifch. Die pyramidale Anordnung der Hauptgruppe und die mächtigen Eckfiguren find die Elemente einer ftilvollen Compofition, während in den übrigen Gruppen, wie auch oft in feinen Fresken, noch der alterthümliche Ifokephalismus vorherrfcht. Aber trotz der Demuth Marias, trotz aller Andacht waltet hier doch nicht die eigentliche kirchliche Strenge; felbft die jugendliche Holdfeligkeit der Engel hat ein weltliches Gepräge, ebenfo die anmuthige junge Mutter in der Mittelgruppe, die ihr Kleinftes liebkoft; ja der ganzen Compofition diefer Gruppe fehlt die traditionelle Feierlichkeit, indem fie nicht auf den Hauptvorgang gerichtet ift, fondern vor dem Befchauer Parade macht.

Ebenda befindet fich ein Altarbild aus S. Croce, die Madonna zwifchen Cosmas und Damianus, Franciscus und Antonius von Padua. Eine für Arezzo gemalte dreitheilige Krönung Mariae mit fechs Engeln, vier heiligen Mönchen und zwei Stiftern fieht man in der Galerie des Lateran. Der Louvre bewahrt ein für S. Spirito gemaltes Altarbild, 1436 beftellt, doch erft viele Jahre fpäter vollendet[1]), nach Vafari ein feltenes, von den Künftlern allgemein bewundertes Werk. Es fchliefst wieder in drei Rundbögen und enthält die ftehende Madonna mit dem Kinde zwifchen zwei knieenden Aebten und zahlreichen Engeln. Die Nationalgalerie in London befitzt den fchreibenden St. Bernhard, dem die Madonna erfcheint, 1447 für den Palazzo della Signoria vollendet. Vier Gemälde, alle fchlecht erhalten, bewahrt die Galerie im Stadthaufe zu Prato. Eines, aus dem Ospedale del Ceppo, enthält auf Goldgrund die thronende Madonna mit dem Kinde zwifchen Johannes dem Täufer und Stephanus und vor diefem den Stifter der Anftalt Francesco di Marco Datini nebft vier kleiner gehaltenen Infaffen des Spitals. Ein zweites, Maria, welche dem heiligen Thomas ihren Gürtel reicht, rechts Bifchof Ludwig von Touloufe und der Erzengel Raphael mit Tobias, links Gregorius und Margaretha mit der knieenden Stifterin, einer Aebtiffin, wurde wahrfcheinlich für S. Margarita gemalt. In der Pfarrkirche zu Prato fieht man die Beweinung des heiligen Bernhard, für Geminiano Inghirami, der zwifchen 1451 und 1460 dort Kirchenpropft war, gemalt. Ein breites Bild im Mufeum zu Berlin ftellt die fürbittende Maria als Mutter des Erbarmens dar, unter deren ausgebreitetem Mantel allerlei Volk, links die Männer, rechts die Frauen, kniet, ein durch die Fülle individueller Köpfe ausgezeichnetes Werk.

Rom, Lateran. Paris, Louvre. London, Nationalgalerie. Prato, Stadthaus. Pfarrkirche. Berlin, Mufeum.

Daffelbe Mufeum bewahrt noch ein anderes, mit dem Namen bezeichnetes

---

1) *Milanefi's* Vafari, II, S. 618, Anm.

Bild des Meifters, das zu feinen fchönften erhaltenen Gemälden gehört: Maria verehrt knieend das Kind, das im Waldesdickicht faft nackt auf blumigem Rafen vor ihr liegt, weiter links naht der Johannesknabe, mehr in der Ferne, hinter einem Felsblock, ift der betende St. Bernhard zu fehen, und von oben



Fig. 184. Fra Filippo Lippi: Madonna. Florenz, Uffizien.

fendet Gott Vater den heiligen Geift herab. Die Farbe ift von zarteftem Schmelz, die Landfchaft, allerdings nicht tadellos in der Perfpective, doch von hoch poetifcher Wirkung, die Kindergefichter find von bezaubernder Unfchuld und Schalkhaftigkeit, und der Kopf Marias ift von folcher Klarheit, Demuth und Reinheit, wie das bei dem fonft viel weltlicheren Meifter nicht zum zweitenmale vorkommt. Hier fcheint das Seelenvolle des Fra Giovanni da Fiefole

Florenz. Akademie.

mit dem Lebensvollen der neueren Kunft vereinigt[1]). Ein Bild ähnlichen Gegenftandes, doch lange nicht fo fchön, befitzt die Akademie zu Florenz.

Kleinere Madonnen-bilder.

Diefes Bild in Berlin fteht bereits an der Grenze zwifchen den Kirchengemälden und den häuslichen Andachtsbildern. Mit Fra Filippo Lippi beginnen jene Darftellungen, in denen von nun an die florentiner Schule unerfchöpflich bleibt, bis Raphael in ihnen das Höchfte leiftet: die Darftellungen der Madonna mit dem Kinde oder der heiligen Familie, in denen alles Myftifche und Kirchliche gegen das rein Menfchliche und Idyllifche zurücktritt. Mutterglück und Kinderleben bilden das Thema diefer Gemälde. Die Madonna, nach der Mode frifirt, mit Stirnband und zierlich zum Häubchen gefälteltem Schleier, ift immer echt florentinifch und individuell. Der ideale Zug, den Maria auf der Anbetung in Berlin hat, ift auf diefen Bildern nicht wiederzufinden, das Geficht auf fchlankem Halfe ift nicht regelmäfsig gebildet, die Nafe an der Spitze oft etwas aufgebogen, die Stirn zu ftark gewölbt, aber ihr Ausdruck, finnend oder anmuthig und heiter, ift immer höchft anziehend; das Kind, oft etwas derb in den Formen, ift mit Luft nach der Natur gemalt. Der Johannesknabe oder Engel finden fich als Spielgefährten ein, und neben den halberwachfenen, bekleideten Engeln werden jetzt auch die nackten Kinderengel (»putti« nennt fie der Italiener), eigentlich nur die Eroten des Alterthums, heimifch.

Florenz. Uffizien.

Das Schönfte, was Fra Filippo in diefer Hinficht gefchaffen, ift ein in Klarheit der Farbe, Modellirung und Ausdruck gleich vollendetes Bild in den Uffizien, für die Capelle des Haufes Medici gemalt (Fig. 184)[2]). Zwei bekleidete Engelknaben, von denen der vordere lächelnd zum Befchauer herausblickt, heben das Kind zur Mutter empor, nach deren Hals es die Händchen ausftreckt, während die fitzende Jungfrau finnend vor fich hinblickt und die Hände andächtig zufammenfchliefst. Eine phantaftifche Berglandfchaft bildet den Hintergrund. Kaum minder anziehend ift das Rundbild im Palazzo Pitti: Maria, im Schofse das faft nackte, fitzende Kind, das einen Granatapfel hält; das Hausinterieur, das, in der Linienperfpective nicht völlig correct, den Hintergrund bildet, enthält die Begegnung von Joachim und Anna und die Geburt Marias, die in der älteren Kunft immer als eine anfchauliche Wochenftubenfcene behandelt wird und hier an gut bewegten, lebendigen Figuren reich ift. Eine Halbfigur Marias in einer Nifche mit dem vor ihr auf der Brüftung fitzenden Kinde im Berliner Mufeum zeichnet fich durch befonders edlen Ausdruck aus.

Pal. Pitti.

Berlin, Mufeum.

Francesco di Pefello.

An Fra Filippo fchliefst fich eine Reihe von Künftlern an, welche feine Richtung durch mehrere Generationen fortfetzen. Zunächft ift fein jüngerer Freund *Francesco di Pefello*, über den unfere Kunde leider fehr lückenhaft bleibt, zu nennen. Vafari hat den Grofsvater *Giuliano d'Arrigo*, genannt *Pefello*, geboren 1367, geftorben 1446, ganz mit dem Enkel, den er für den Sohn hielt, zufammengeworfen. Der Alte bleibt uns trotz zahlreicher urkundlicher Nachrichten anderer Art doch als Maler völlig unbekannt, aber der Sohn feiner Tochter, *Francesco di Stefano*, genannt *Francesco di Pefello* oder *Pe-*

1) *E. Förfter* a. a. O. Taf. 31.

2) Farbendruck der Arundel Society.

fellino, geboren um 1422, geftorben 1457, war in feiner Werkftatt aufgewachfen und wurde fpäter deren Leiter, und wir dürfen wahrfcheinlich auf ihn allein beziehen, was Vafari beiden an noch erhaltenen Arbeiten zufchreibt und was er überhaupt über beide in künftlerifcher Hinficht ausfagt. Anfangs war er von Andrea del Caftagno beftimmt. Sein fchwerfälliger Realismus tritt uns in der für den Palaft der Signoria gemalten Anbetung der Könige, jetzt in den Uffizien, entgegen. Wir finden hier forgfamfte Behandlung der Thiere und der Einzelheiten in der Landfchaft fowie vortreffliche Porträtköpfe, aber defto unerfreulicher find die Hauptfiguren; Maria, das Kind, Jofeph, fogar die Könige haben mürrifche Gefichter mit grofser Nafe und halb geöffneten Augen, und das Ganze ift ein Gedränge, aber keine Compofition. In der Farbentechnik des im Grundton ziemlich dunklen, im Auftrag rauhen und ungleichartigen Gemäldes ift ein Experiment gemacht worden; ob das einer primitiven und noch wenig verftandenen Anwendung von Oel als Bindemittel, läfst fich fchwer entfcheiden.

Florenz. Uffizien.

Farbentechnik.

In der für S. Jacopo zu Piftoja gemalten Dreifaltigkeit, jetzt in der Nationalgalerie zu London, zeigt Francesco dagegen eine Hinneigung zur Richtung des *Fra Filippo Lippi*, und in der fpäteren Zeit feiner kurzen Laufbahn fchlofs er fich diefem mehr und mehr an, ja er hat fogar, was durch ältere Zeugniffe beglaubigt ift [1]), für deffen jetzt im Lateran befindliches Altarbild aus S. Croce die Predella gemalt, die Chrifti Geburt und vier Scenen aus den Legenden der oben dargeftellten Heiligen enthielt, und von der fich drei Stücke jetzt in der Akademie zu Florenz, zwei im Louvre befinden.

London. Nationalgalerie.

Florenz. Akademie.

Paris. Louvre.

Zu den eigentlichen Schülern Fra Filippo's gehörte nach Vafari *Sandro Botticelli*, geboren 1447, geftorben am 17. Mai 1510, urfprünglich zum Goldfchmiedshandwerk erzogen. In der Tafelmalerei wetteifert er mit feinem Meifter; auch als Frescomaler hat er Tüchtiges geleiftet. In diefer Eigenfchaft lernt man ihn wefentlich in Rom kennen, wohin Papft Sixtus IV. (1471—1484) mehrere hervorragende toscanifche und umbrifche Maler berufen hatte, um in der 1473 im Bau begonnenen Sixtinifchen Capelle im Vatican zwei fortlaufende Bilderreihen aus der Gefchichte Mofis und Chrifti zu malen, Werke, auf die wir in der Folge mehrfach zurückzukommen haben [2]). Nach Vafari hätte Sandro Botticelli die Oberleitung des ganzen Unternehmens gehabt, was jedoch nicht wahrfcheinlich ift; wohl aber rühren drei Bilder von feiner Hand her: das zweite Bild der Mofesreihe, deffen Jugendgefchichte, das fünfte Bild derfelben, die Strafe der Söhne Aarons und der Untergang der Rotte Korah, das zweite Bild gegenüber, die Verfuchung Chrifti.

Sandro Botticelli.

Rom. Sixtinifche Capelle.

Mafaccio und felbft Filippo Lippi gegenüber find Sandro's Wandbilder unruhiger, fchon dadurch, dafs meift eine Fülle einzelner Momente, der ganze Verlauf einer Erzählung, in derfelben Compofition vereinigt ift. Siebenmal kommt Mofes auf den erften Bilde vor: Rechts erfchlägt er den Aegypter; im Hintergrunde entflieht er; er vertreibt die Hirten vom Brunnen, die den Töchtern Jethros das Schöpfen gewehrt hatten; er giefst — vorn in der Mitte

1) Aufser durch *Vafari* fchon durch *Albertini's* Memoriale (1510); vgl. den Abdruck bei *Crowe* und *Cavalcafelle*, deutfch, II, S. 440.

2) Stiche aller diefer Bilder find von der römifchen Calcografia publicirt.

— den Mädchen ſelbſt das Waſſer ein. Links im Hintergrunde ſehen wir ihn vor dem brennenden Buſche die Schuhe ausziehen und darauf vor Gott Vater knieen; vorn führt er ſein Volk aus Aegypten. In allen einzelnen Scenen waltet die gröſste Lebendigkeit und Beweglichkeit. Die ſtarke Geberdenſprache, die wehenden Gewänder, die Anmuth einzelner Frauengeſtalten, wie der Mädchen am Brunnen, ſind charakteriſtiſch. Das andere Moſesbild, auf dem freilich der Held immer noch dreimal auftritt, macht wenigſtens auf den erſten Anſchein den Eindruck einer einheitlichen Compoſition und enthält trotz gewiſſer Uebertreibungen doch manche echt dramatiſche Motive. Der Hintergrund mit antiken Trümmern und einem Abbilde des Conſtantinsbogens zeugt von den Eindrücken, die Sandro in Rom empfing Auf dem Bilde der Verſuchung füllt das Volk beim Opfer im Tempel die Mitte der Compoſition; auf der Höhe des Tempels erſcheint Chriſtus mit dem Böſen, ſeitwärts ſieht man die anderen Momente der Verſuchung ſowie die Engel, die dem Herrn aufwarten und ihn erquicken. Auch dieſe Compoſition hat etwas Wirres und Haſtiges.

Florenz, Ognifanti.

Florenz beſitzt nur ein einziges Wandbild von Sandro: den ſtudirenden Auguſtinus in der Kirche Ogniſanti, eine würdige, ſchlichte Figur, als Gegenſtück zu einem 1480 entſtandenen Hieronymus von *Domenico Ghirlandaio* (ſ. u.) gemalt.

Tafelbilder.

Sandro's Bedeutung ſpricht ſich aber noch klarer in ſeinen Tafelbildern aus. Ihr tieferer geiſtiger Zug, das Poetiſche, Träumeriſche, das ſie durchweht, iſt bezeichnend für den Künſtler, der ein reiches inneres Leben führte, mit Dante vertraut war, darauf ſich begeiſtert dem Humanismus in die Arme warf und zuletzt als eifriger Anhänger Savonarola's endigte. Eigenartig iſt ſein weibliches Ideal. In ſeinen Frauenköpfen, den halberwachſenen Engeln, den Madonnen, geht ein beſtimmter, nicht ſchöner nnd doch anziehender Typus durch: ein Oval mit ſcharf markirten Backenknochen und eckigem Kinn, eine ſcharf anſetzende, nach unten breiter werdende Naſe, hochgezogene Brauen, ſinnlich-volle Lippen. In dieſe Züge weiſs er bald Träumerei, bald eine unbeſtimmte Sehnſucht, bald eine Würde, die an Schwermuth grenzt, zu legen.

Rundbilder der Madonna. Florenz, Uffizien.

Bezeichnend ſind zahlreiche Madonnenbilder runden Formates [1]), in denen auch ſein Geſchick, die Compoſition in dieſe Raumbedingungen zu fügen, überraſchend iſt. So Maria, die das Magnificat ſchreibt, in den Uffizien [2]). Engel halten ihr das Buch und das Tintenfaſs vor, in das ſie eben die Feder taucht, andere Engel heben eine Krone über ihrem Haupt empor; auch das Kind in ihrem Schoſse iſt nicht in einfacher, kindlicher Naivetät aufgefaſst, ſondern blickt begeiſtert aufwärts und ſtreckt das rechte Händchen nach dem Buche aus

Paris. Louvre. Florenz, Uffizien.

(Fig. 185). Eine Wiederholung befindet ſich im Louvre. Ein anderes Rundbild in den Uffizien (Nr. 1289), auf welchem das Kind in der Linken einen Granatapfel hält und mit der Rechten ſegnet, zeichnet ſich durch die groſsartige Melancholie in den Zügen Marias aus. Auf einem Bilde dieſer Gattung im

Pal. Pitti.

Palazzo Pitti umarmt das Kind, das auf dem Schoſse der Mutter ſteht, dieſe

1) »Dieſe Form war ſeit den Rundbildern in Terracotta des Luca della Robbia beſonders in Florenz in Aufnahme gekommen«. *Lermolieff* in der Zeitſchrift für bildende Kunſt, IX, S. 74.

2) *E. Förſter*, Denkm. it. M. II, Taf. 42.

in momentaner Zärtlichkeit, worüber fie ein eigenes Gefühl von Wehmuth ergreift; der Johannesknabe fteht verehrend dabei, zwei Engel fchliefsen die Gruppe ab. Hochpoetifch ift die am Boden fitzende Madonna mit dem Kinde, dem Johannesknaben und einem fehr fchönen Engel mit Blumen in der Galerie zu Turin (99 b). Befonders feftlich wirkt das Rundbild der thronenden Modanna

Turin.



Fig. 185. Sandro Botticelli: Das Magnificat. Uffizien.

im Berliner Mufeum, die von Chören rofenbekränzter und kerzentragender Engel umgeben ift. Verwandt ift die Madonna mit fingenden Engeln in der Sammlung des Grafen Raczynski ebendafelbft.

Berlin, Mufeum.

Graf Raczynski.

Unter den eigentlichen Altarbildern ift eins im Berliner Mufeum, früher in der Capella Bardi in Santo Spirito zu Florenz, durch das Poetifche der Anordnung hervorragend: Maria mit dem Kinde zwifchen Johannes dem Täufer und dem greifen Evangeliften Johannes, alle unter Lauben von Palmen und Oliven. Noch bedeutender ift ein grofses Bild aus S. Barnaba in der Akademie

Altarbilder, Berlin, Mufeum.

Florenz. Akademie.

zu Florenz: die thronende Madonna zwiſchen Barnabas, Michael, Johannes dem Evangeliſten, Auguſtinus, Ambroſius und Katharina; zwei Engel halten Marterwerkzeuge, zwei andere ſchlagen plötzlich die Vorhänge des Baldachins zurück; die Architektur iſt hier von beſonderer Schönheit; Maria hat etwas Triumphirendes im Ausdruck. Ebenda befindet ſich die aus S. Marco ſtammende Krönung Marias durch Gott Vater; unten der erregte Greis Johannes der Evangeliſt, Auguſtinus, Hieronymus, mit groſsartigem Ausdruck, und Eligius. Das gröſste Altarbild, das Sandro geſchaffen, iſt eine im Auftrage von Matteo Palmieri für S. Pietro Maggiore ausgeführte Himmelfahrt Marias mit den Chören aller Heiligen und der Stifterfamilie ſowie den Apoſteln am Grabe,

Hamilton-Palace bei Glasgow. München, Pinakothek.

jetzt in Hamilton Palace bei Glasgow [1]). Durch groſsartiges Pathos wirkt das breite Bild der Pietas in der Pinakothek zu München: der Chriſtusleichnam im Schoſse der Mutter, Johannes und drei Marien, Petrus, Paulus und Hieronymus. Das vollendetſte aller Tafelgemälde Sandro's iſt aber die Anbetung der Könige in kleinen Figuren, im Auftrage der Medici für S. Maria Novella ge-

Florenz. Uffizien.

malt, jetzt in den Uffizien. Der älteſte König trägt die Züge des Cosmo von Medici, noch andere Bildniſſe aus der Familie ſind zu erkennen; im ganzen enthält das Bild über dreiſsig ganz ausgeführte, individuelle Köpfe. Auch die Behandlung der Zeitcoſtüme, der Landſchaft iſt muſterhaft. Eine Anbetung des neugeborenen Chriſtuskindes durch Maria, die Hirten und Könige mit zahl-

London. Nationalgalerie.

reichen jubelnden Engeln und ſich bergenden Teufeln, in der National-Galerie zu London, iſt geiſtvoll und ſorgfältig ausgeführt, doch in manchen Motiven von übertriebener Bewegtheit und zugleich ein Document für Sandro's Piagnonen-Geſinnung [2]), indem eine lange Inſchrift in griechiſcher Sprache beſagt, daſs es im Jahre 1500 unter den Verwirrungen Italiens gemalt ſei, worauf der Hinweis auf eine Stelle der Apokalypſe folgt.

Allegorie. Florenz. Uffizien.

Im feierlich repräſentirenden Stil iſt die thronende Stärke in den Uffizien gehalten, die Sandro im Anſchluſs an andere Allegorien von den Brüdern Pollajolo für die Mercatanzia (das Handelsgericht) in Florenz gemalt hatte, mit zierlichen Einzelheiten und guter Stoffmalerei in der Rüſtung.

Bildniſſe.

Sandro zeichnet ſich auch in der Bildniſsmalerei aus, die damals mehr und mehr in Gebrauch kam. Es überwiegen einfache Bruſtbilder in Profil, von ſchlichter Auffaſſung, ohne Betonung des Beiwerks, mit einfarbigem Grunde. Das Aeuſserſte an Simplicität leiſtet das Profilbild einer reizloſen Bürgersfrau

Florenz. Pitti.

im Palazzo Pitti, dort fälſchlich für die »bella Simonetta« angegeben. Anziehender ſind die Büſten jugendlicher Frauen mit reich geſchmücktem Haar im

Frankfurt. Berlin.

Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt und im Berliner Muſeum (106 a), wo ſich auſserdem das treffliche Portrait des Giuliano de'Medici befindet.

Profane Gegenſtände

Beſonderes Intereſſe gewähren endlich diejenigen Gemälde Sandro's, in denen er antike Gegenſtände behandelt. Er war keineswegs der erſte, welcher ſolche in Florenz einführte; Vaſari erzählt z. B. von dem florentiner Maler *Dello* (geb. um 1404), der lange in Spanien war und dann nach der Vaterſtadt

Möbelbilder.

zurückkehrte, daſs er Truhen mit Jagden, Turnieren, Spielen und Feſten, aber

---

1) Vgl. *Waagen*: Treasures, III, S. 296. — Zu Vaſari's Zeit war der Verdacht aufgekommen, daſs auf dieſem Bilde der Beſteller und der Maler ſich ſchwer in Ketzerei verſündigt.

2) »Klagemänner«, Spitzname der Anhänger Savonarola's.

auch mit Gegenſtänden aus Ovid und anderen Dichtern bemalt habe. Auch andere Möbel, Lehnſeſſel und Ruhebetten, Pferdeharniſche wurden mit ſolchen Vorwürfen geſchmückt [1]). Sandro's Bilder dieſer Art mögen vielleicht zum Theil auch zu ähnlichen Zwecken entſtanden ſein, was man wenigſtens bei den kleineren annehmen kann; die gröſseren waren dazu beſtimmt, den Wandſchmuck von Gemächern zu bilden.

Florenz. Uffizien.

Das Hauptwerk dieſer Gattung iſt die Venus Anadyomene in den Uffizien [2]). Sie ſteht in der Muſchel, die auf den Fluthen treibt, ganz nackt, mit wallendem Haar, Scham und Buſen mit den Händen deckend. Links ſchweben zwei blaſende und Blumen ſtreuende Windgötter, rechts am Strande harrt ihrer unter Lorbeerbäumen eine Frauengeſtalt mit ausgebreitetem Gewande (das perſonificirte Cypern?). Hier war der Maler litterariſch wie künſtleriſch vom Alterthum inſpirirt; das Motiv der Hauptfigur iſt einer antiken Statue vom Typus der Mediceiſchen Venus entnommen, nur der ſentimentale Zug im Antlitz gehört dem Meiſter allein an (Fig. 186). Dies Gemälde und die Allegorie des Frühlings, jugendliche Geſtalten in ſchöner Landſchaft, jetzt in der Akademie zu Florenz, ſtammen aus der Villa Medici zu Caſtello.

Akademie.

Berlin.

Eine groſse Einzelfigur der Venus im Berliner Muſeum wiederholt das Motiv aus dem Bilde in den Uffizien. Dann ſei hier auch ein reizend ausgeführtes Bildchen in der Pinakothek zu Turin erwähnt: der Triumph der Keuſchheit. Ein Hauptwerk aus dem antiken Stoffgebiete, wenn auch kleinen Umfangs, iſt endlich die Verläumdung des Apelles in den Uffizien. Die Renaiſſance, voll Sehnſucht nach der antiken Malerei, deren Denkmäler der Anſchauung fehlten, hatte eine Vorliebe für Verſuche, Bilderbeſchreibungen aus dem Alterthum zu reproduciren. Ein Vorwurf, der beſonders beliebt war, und den ſpäter auch *Raphael*, *Dürer*, *Ambroſius Holbein* behandelten, iſt die von *Apelles* gemalte Allegorie der Verläumdung nach der Beſchreibung von Lukian. Rechts König Midas, vor den die verklagte Unſchuld durch Verläumdung, Neid und ihre Helfershelfer, zahlreiche allegoriſche Frauengeſtalten, geſchleppt wird; zuletzt die Reue und die Wahrheit. In dieſer Compoſition, die in einer prächtigen Renaiſſancehalle ſpielt, kann Botticelli das leidenſchaftlich Dramatiſche walten laſſen, die Motive ſind nicht immer claſſiſch, Geberden und Gewandung oft zu haſtig; aber alles verräth das gründlichſte Studium und iſt vollendet in der Ausführung.

Turin.

Florenz. Uffizien.

Filippino Lippi.

Filippo Lippi der Jüngere, genannt *Filippino Lippi*, der Sohn des Mönches *Fra Filippo* und der entführten Nonne Lucrezia Buti, war um das Jahr 1457 in Prato geboren und ſtarb zu Florenz am 18. April 1504. Der Vater hatte ihn vor ſeinem Ende ſeinem Gehilfen *Fra Diamante* anbefohlen, dann aber wurde er nach Vaſari ein Schüler des Sandro Botticelli, deſſen Einfluſs namentlich in ſeinen Tafelbildern und beſonders im Typus ſeiner weiblichen Köpfe hervortritt. Auſserdem ſtudirte er aber die Werke ſeines Vaters und Maſaccio's Bilder in der Brancacci-Capelle, und als ihr Nachfolger zeigt er ſich in der Wandmalerei. Noch in jungen Jahren erhielt er den ehrenvollen

Florenz, Capella Brancacci.

---

1) *Gottfried Kinkel:* Anfänge weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln. Moſaik zur Kunſtgeſchichte S. 368.

2) Farbendruck der Arundel Society. — *E. Förſter:* Denkm. it. M. II, Taf. 41.

Fig. 186. Sandro Botticelli: Venus Anadyomene. Uffizien.

Auftrag, diefe Capelle, die nun fchon für mehrere Generationen von Malern das leuchtende Vorbild gewefen war, zu vollenden; man nimmt an, dafs dies gegen Mitte der 1480er Jahre, alfo faft fechzig Jahre, nachdem Mafaccio hier fchuf, gefchehen ift. Seine Arbeit [1]) begann auf der unteren Fläche der Wand links. War hier der Theil mit dem Petrus in Cathedra (11 auf dem Holzfchnitt Fig. 172, S. 141) noch von Mafaccio vollendet worden, fo fiel ihm der gröfsere Theil, die Erweckung des todten Knaben durch Petrus und Paulus, zu. Es ift mehrfach angenommen worden, dafs auch in diefer Compofition die Mittelgruppe, namentlich das Wefentliche der Apoftelfiguren, noch von Mafaccio herrühre. Aber damit würde dann auch deffen Antheil erfchöpft fein. Eine neue Richtung fpricht aus der gedrängten Schar der Zufchauer, welche theilnahmsvoll die Hauptgruppe umfchliefst; da fieht man Bildnifs an Bildnifs in feiner und lebensvoller Auffaffung. Unter den fünf höchft charakteriftifchen Männern, die links eine Gruppe für fich bilden, hat man wahrfcheinlich die vier Porträts, die Vafari ausdrücklich namhaft macht, zu fuchen: den Dichter Luigi Pulci, Pietro del Pugliese, Tommafo Soderini, Vater des fpäteren Gonfaloniere, und Piero Guicciardini, den Vater des Hiftorikers. Der knieende nackte Knabe von fchöner Form, der neu dem Leben zurückgefchenkt ift, foll nach Vafari das Abbild des Malers Granacci fein. Ferner malte Filippino das untere Bild gegenüber, das zwei gefonderte Scenen: Petrus und Paulus vor Nero's Tribunal (14) und die Kreuzigung Petri (13) enthält (Fig. 187). Wir haben aber hier kein unmalerifches Nacheinander, wie in Sandro's Fresken; der architektonifche Hintergrund ift ein zufammenhängender, aber in ihm fondern fich die zwei Vorgänge fo vollkommen, als ob fie durch einen Rahmen getrennt wären. Anklage, Verantwortung, Machtfpruch des Kaifers kommen echt dramatifch zur Wirkung. In deffen Profilkopf ift der Nero-Typus treu nach Denkmälern wiedergegeben. Die beiwohnenden Richter und Zufchauer find lauter Bildnifsgeftalten; zwei macht Vafari namhaft, den jungen Filippino felbft, ganz rechts am Rande, und Antonio Pollajolo, den wir vielleicht in dem hageren Kopf mit hoher Mütze neben dem Kaifer zu erkennen haben. Ein dritter Maler, Sandro Botticelli, ift die nächfte Figur bei dem anderen Vorgange, der Kreuzigung Petri. Die Aufpflanzung des Kreuzes mit dem Haupte nach unten ift höchft anfchaulich dargeftellt. Die Erregung der Umftehenden entfpricht vielleicht nicht genug dem Entfetzlichen des Vorgangs, aber vortrefflich find die Gruppen angeordnet und in den drei halbnackten Schergen, die das Kreuz aufrichten, müffen wir das Verftändnifs der Formen wie die Feinheit und Schönheit der Bewegung bewundern. Endlich malte Filippino noch die beiden fchmalen Bilder auf der unteren Hälfte der Pilafter: Petrus, den der Engel aus dem Kerker führt (15) und Paulus, der den gefangenen Petrus tröftet (12). Das ift jene mächtige Paulusgeftalt im Profil, mit erhobenem Arme, die Raphael mit geringer Veränderung zu feiner Predigt des Paulus in Athen benutzt hat. Auch in der Farbe find diefe Fresken klar, harmonifch, forgfam durchgeführt. Vielfach ift die Vermuthung ausgefprochen worden, Filippino habe hier nach noch vorhandenen Cartons von Mafaccio gefchaffen, aber zu diefer Annahme fehlt jeder Grund. Mag fich

1) Farbendrucke der Arundel Society.



Fig. 187. Filippino Lippi: Petrus und Paulus vor Gericht. Martyrium Petri. Florenz, Brancacci-Capelle.

der junge Maler auch in dem Typus der Apoftelfiguren nach Mafaccio gerichtet und den zuletzt erwähnten Paulus ganz in feinem Geifte gefchaffen haben, fo genügt doch ein Blick auf die zierliche Figur des fchlafenden Wächters in dem Bilde gegenüber, um den Unterfchied der Zeiten zu zeigen, der auch fonft überall, in den Motiven der Bewegung, in den Bildnifsgeftalten, in den

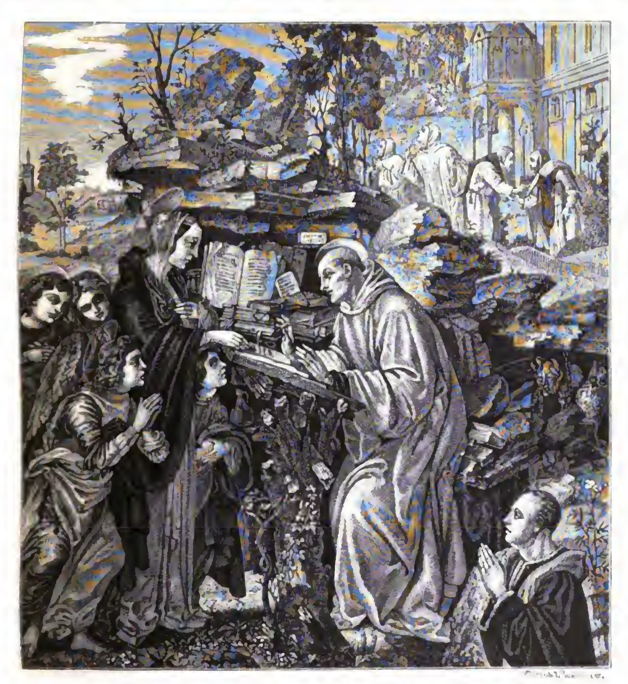


Fig. 188. Filippino Lippi: Vifion des heiligen Bernhard. Florenz, Badia.

Compofitionen felbft hervortritt. Filippino hat hier die Wandbilder feines Vaters wie diejenigen Sandro's übertroffen.

Tafelbilder. Florenz, Badia.

Eins feiner früheften und zugleich feiner fchönften Tafelbilder ift die Vifion des heiligen Bernhard in der Badia zu Florenz, 1480 für Piero del Pugliefe vollendet (Fig. 188) [1]. Das Gemälde des Vaters im Palazzo della Signoria war

1) *Milanefi's* Vafari, III, S. 464, Anm., nach *Puccinelli:* Cronica della Badia fiorentina, Milano 1664.

ſein Vorbild, aber er ging an Vertieſung des Ausdrucks und an Schönheit der Behandlung über daſſelbe hinaus. Dem Heiligen, der auf einem Felsblock vor ſeinem auf einem Baumſtrunk aufgeſchlagenen Leſepulte ſitzt, tritt die Madonna, von vier Engeln geleitet, milde gegenüber. In der Landſchaft das Kloſter und ein paar Ciſtercienſer als Staffage; vorn rechts das charaktervolle Bruſtbild des Stifters. Schwärmerei, Huld, Verehrung ſind pſychologiſch meiſterhaft ausgedrückt, und ſchon Vaſari bewunderte die Vollendung, mit der das Beiwerk, Felſen, Gras, Bücher, gemalt ſind. Die Tempera-Technik iſt hier ſo behandelt, daſs ſie an Solidität und Leuchtkraft mit der Oelfarbe wetteifert[1]).

Uffizien.

In den Uffizien befindet ſich ein groſses Gemälde Filippino's, das einſt den Saal der Acht im Palazzo della Signoria ſchmückte: die thronende Madonna mit dem Kinde zwiſchen den Heiligen Victor und Johannes dem Täufer, Bernhard und Zenobius; in der Höhe Engel mit einer Blumenguirlande und das Wappen von Florenz. Dieſes Werk, das in den Typen und zum Theil in den Gewandmotiven dem Sandro Botticelli beſonders nahekommt, iſt inſchriftlich vom 20. Februar 1485, nach unſrer Zeitrechnung 1486, datirt.[2]) In S. Spirito befindet ſich noch ein Madonnenbild, das der Künſtler im Auftrage von Taneſi de' Nerli gemalt hatte. Das Kind im Schoſse der thronenden Mutter beugt ſich zu dem Johannesknaben herab; unten knieen der Stifter und ſeine Gattin, durch St. Martin und die heilige Katharina empfohlen. Selten iſt der Meiſter ſo edel in den Motiven und ſo fein in der Empfindung wie hier. Eine Madonna in landſchaftlicher Umgebung zwiſchen den knieenden Heiligen Dominicus und Franciscus, auf der Predella der todte Chriſtus mit Joſeph von Arimathia, Magdalena und Franciscus, früher in S. Pancrazio zu Florenz, mit dem Wappen der Familie Rucellai, befindet ſich in der National-Galerie zu London. Mehrere Madonnenbilder im Berliner Muſeum, eins mit der Stadt Florenz und dem Palazzo Vecchio im Hintergrunde, ſind von mäſsiger Bedeutung, deſto wichtiger aber iſt ein Bild aus S. Procolo in Florenz ebendort: der Gekreuzigte, deſſen Blut drei Engel in Kelchen auffangen, nebſt Maria und Franciscus auf den Knieen, auf Goldgrund. Hier kommen, bei dürren, ascetiſchen Formen Chriſti peinvolles Leiden, die Faſſung im innigſten Schmerz bei Maria, die verzückte Schwärmerei bei dem heiligen Ordensſtifter zur Geltung. In der Münchener Pinakothek befindet ſich ein Bild aus der Barfüſserkirche bei Prato: Der auferſtandene Chriſtus ſeiner Mutter erſcheinend. Beide knieen in der Landſchaft einander gegenüber, in der Höhe erſcheint Gott Vater zwiſchen Engeln, auf der Predella iſt die Auferſtehung zwiſchen ſechs Heiligen zu ſehen.[3])

Santo Spirito.

London. National-galerie.

Berlin. Muſeum.

München, Pinakothek.

Florenz, Uffizien.

Mit dieſem Bilde und noch mehr mit der für S. Donato degli Scopetani bei Florenz gemalten, in der Inſchrift vom 29. März 1496 datirten Anbetung der Könige in den Uffizien beginnt der ſpätere Stil des Künſtlers. Die feine, vollendete Durchführung, wie auf dem Bilde der Badia, hat einer breiteren Behandlung Platz gemacht, die Compoſition iſt mit überlegter Kunſt aufgebaut, das Ganze reich an trefflichen Einzelzügen und an lebensvollen Porträt-

1) Farbendruck der Arundel Society. — *E. Förſter:* Denkm. it. Mal., II, Taf. 43.

2) Notizen über die Zahlungen am 27. Sept. 1485 und am 7. Juni 1486 bei *Gaye*, I, S. 582 f.

3) Gegen 1495 vollendet. Vgl. *Milaneſi's* Vaſari, III, S. 465, Anm.

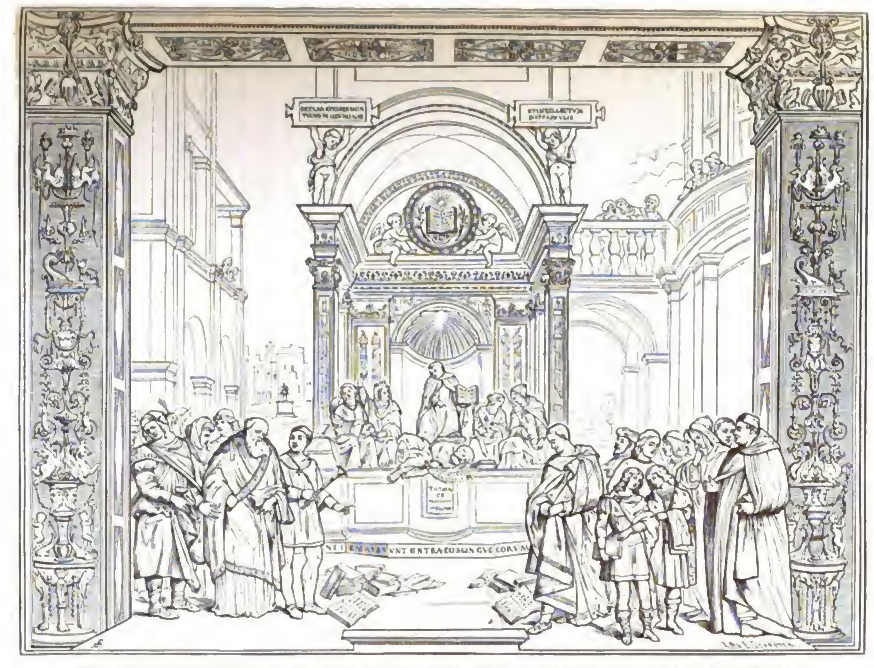


Fig. 189. Filippino Lippi: Aus dem Triumphe des heiligen Thomas von Aquino. Rom, S. Maria sopra Minerva.

figuren, aber nicht hinreichend klar in allen Theilen und vielfach überladen. Ein 1497 bezeichnetes Bild, das fehr gerühmt wird, ift die Begegnung von Joachim und Anna am Thor, in der Galerie zu Kopenhagen [1]). Das fchönfte Werk aus Filippino's fpäterer Zeit ift das grofse, 1501 bezeichnete Altarbild in S. Domenico zu Bologna: die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Chriftuskinde im Schofse der Mutter; zu den Seiten des Thrones Petrus und Johannes der Täufer, Paulus und Sebaftian; im Mittelgrunde Jofeph, auf den Gefimfen Engel; fchöne Architektur und landfchaftlicher Grund. Nirgend finden wir eine Paradeftellung, fondern überall empfindungsvolle Theilnahme der Heiligen an dem Vorgang, die Bewegungen find von grofser Freiheit, die beiden Frauengeftalten voll Anmuth, das Studium des Nackten, befonders im Sebaftian, ift überrafchend. Minder glücklich ift die 1503 bei ihm für die Annunziata in Florenz beftellte Kreuzabnahme, jetzt in der Akademie, nach feinem plötzlichen Tode von Pietro Perugino vollendet; die von Filippino herrührende obere Partie ift haftig und unerfreulich; mit dem fchwierigen Problem diefes Vorwurfs war er noch nicht fertig geworden.

Kopenhagen. Galerie.

Bologna, S. Domenico.

Florenz, Akademie.

Spätere Wandbilder.

Noch deutlicher zeigt fich Filippino's Ringen nach einem freieren, modernen Stil in feinen fpäteren Wandgemälden. Im Jahre 1488 empfing er durch Vermittlung Lorenzo's von Medici den Auftrag, für den Cardinal Olivieri Caraffa eine Capelle in Santa Maria sopra Minerva in Rom auszumalen, die er gegen 1493 vollendete. Ihrem Stoffe nach gehören diefe Malereien in der Dominicanerkirche den dogmatifchen Vorftellungskreifen des Dominicanerordens an, und der Held des Ganzen ift der heilige Thomas von Aquino. Das Bild an der Wand links, nach Vafari eine Allegorie vom Siege des Glaubens über den Unglauben, ift durch das hier errichtete Grabmal Papft Pauls IV. zerftört worden. An der Altarwand fieht man die Verkündigung nebft der trefflichen Porträtfigur des Cardinals, welchen St. Thomas der Madonna empfiehlt; darüber Mariä Himmelfahrt. Die Wand rechts enthält in der Lünette St. Thomas betend vor dem Crucifixe, das durch ein Wunder Sprache gewinnt und ihm die Worte: »Bene scripsisti de me, Thoma« zuruft, fowie dazu gehörige Epifoden. Darunter befindet fich das Hauptbild: der Triumph des heiligen Thomas von Aquino (Fig. 189) [2]). Es ift eine Dominicaner-Allegorie, wie die Bilder in der Spanifchen Capelle, und der Künftler hatte hier nach einem von geiftlicher Seite aufgeftellten Programm zu arbeiten. Auf einem feftlichen Bau in der Mitte thront der Heilige mit offenem Buche, umgeben von den allegorifchen Geftalten der Philofophie und Theologie, Grammatik und Rhetorik, den niedergefchmetterten Ketzer Averroes zu feinen Füfsen. Im Vordergrunde rechts und links zwei Gruppen, an ihrer Spitze die Irrlehrer Arius und Sabellius, die betroffen und befchämt daftehen, während ihre Bücher am Boden liegen; neben ihnen Volk jeden Standes, Alters und Gefchlechtes, erregt und befremdet durch die Rathlofigkeit der ehemaligen Führer. Der Stoff war dem Meifter gegeben, aber er hat ihn mit überlegener Kunft behandelt; die Perfonificationen find ebenfo edel wie die Leute im Zeitcoftüm charakteriftifch und lebensvoll, die Compofition baut fich fymmetrifch und

Rom. S. Maria sopra Minerva.

1) Vgl. *Crowe* und *Cavalcafelle*, deutfch, III, S. 196.

2) *Rofini*, Taf. 68.

pyramidal bei vortrefflicher Abwägung der Maſſen auf, und trotz einiger Ueberladungen in der Gewandung waltet durchgängig ein feines Liniengefühl. Vor allem aber ſind das ſchöne Verhältniſs der Figuren zum Raum, die Meiſterſchaft in der Linienperſpective und die Schönheit des Architektoniſchen in Umrahmung und Hintergrund zu bewundern: die Pilaſter mit ihrer eleganten Flächenverzierung, der prächtige Niſchenbau des Thrones mit den Flügelknaben, welche Inſchriften und Embleme halten, die Gebäude ſeitwärts mit ihren belebten Balkonen. Der Anblick Roms und ſeiner Denkmäler übte mächtigen Einfluſs auf den Maler; zu den Jugenderinnerungen *Benvenuto Cellini's* gehörte es, daſs er mit Filippino's Sohn Francesco jenes Meiſters herrliche Studien und Skizzenbücher mit den Zeichnungen römiſcher Alterthümer durchgeſehen.

Florenz. S. Maria Novella. Cap. Strozzi.

Erfüllt von den römiſchen Eindrücken unternahm Filippino dann nach der Rückkehr die Ausmalung der Capelle des Filippo Strozzi rechts vom Chor in Santa Maria Novella zu Florenz, ein Werk, das ihm bereits im Jahre 1487 aufgetragen worden, aber erſt 1502 vollendet ward. Die Hauptwände ſind der Legende der Apoſtel Johannes und Philippus gewidmet: links Johannes, welcher als Greis die Druſiana von den Todten erweckt, darüber der Apoſtel im Keſſel mit ſiedendem Oel, rechts Philippus, der den Drachen bannt, und darüber ſeine Kreuzigung. Die Erweckung der Druſiana iſt dramatiſch und ausdrucksvoll, trefflich ſind Aufregung und Ergriffenheit in den Umſtehenden geſchildert; genrehafte Epiſoden, wie ein Kind, das ein Hund anbellt, ſind eingereiht. Auf dem Wunder des Philippus iſt ein Knabe, der durch den Gifthauch des Drachens in Ohnmacht fällt, ſehr ſchön; die Heiden ſind durch orientaliſches Coſtüm gekennzeichnet. Die claſſiſchen Eindrücke, die Filippino aufgenommen, zeigen ſich in dem Candelaber auf dieſem, in der Bahre auf dem gegenüberſtehenden Bilde, in den Architekturen des Hintergrundes, den ſchönen Frieſen, welche die Bilder trennen und beſonders in der kühn aufgebauten Architektur der Fenſterwand mit Pilaſtern und Säulen, Geſimſen und Bögen, Engeln und Perſonificationen von Tugenden und Künſten, grau in grau, zum Theil von überraſchender Formenſchönheit. Filippino ſtrebt nach einem ganz freien und claſſiſchen Stil; aber zu einer Zeit, in der ſein genialer Landsmann und Altersgenoſſe *Leonardo da Vinci* ſchon den entſcheidenden Schritt zu deſſen Begründung gethan hatte, reicht ſeine Kraft nicht hin, um ſich ganz von den älteren Traditionen loszulöſen. Wo er kühn bewegt ſein will, wird er haſtig und unruhig, in der Gewandung oft ſchwülſtig, in vielen Motiven bizarr und gequält. Die Wirkung des Ganzen iſt daher nicht ungetrübt, aber es iſt ein Denkmal eifrigen Ringens, dem nur noch die volle Selbſtbeherrſchung und Abklärung fehlt.

Raffaellino del Garbo.

Raffaellino del Garbo[1]), geboren 1466, geſtorben 1524, ein Schüler des Filippino, iſt das Beiſpiel eines Künſtlers, der anfangs groſse Hoffnungen erweckte, dann aber in die neue Zeit, die hereinbrach, ſich nicht mehr zu ſchicken wuſste und zuletzt, als er immer weniger beachtet wurde, auch ſelber den Halt

1) Nach ſeinem Vater *Raffaellino di Bartolommeo.* Ueber die zeitgenöſſiſchen Namensverwandten *Raffaello di Francesco di Giovanni,* der für Empoli gemalt hat, *Raffaello Carli* und *Raffaello da Firenze* vgl. *Vaſari* ed. Le Monnier, VII, S. 197.

verlor und zum Handwerker ward. In früheren und befferen Arbeiten erfcheint er als Nachfolger feines Meifters, ohne Originalität, doch voll Gefälligkeit und Anmuth, was vielleicht die Urfache feines Beinamens ift. Auf der Krönung Marias mit zahlreichen Heiligen, im Louvre, früher in S. Salvi bei Florenz, ift alles höchft würdig, der Madonnenkopf reizend. Die Auferftehung aus Monte Oliveto bei Florenz, jetzt in der Akademie[1]), ift forgfam ausgeführt, aber fchwächer, weil fo bewegte Handlungen dem Künftler weniger entfprechen. In der Bilderfammlung des Hofpitals S. Maria Nuova fieht man eine thronende Madonna mit dem Kinde nebft Franciscus und Zenobius, welche Stifter und Stifterin empfehlen, zwifchen denen ein Altärchen mit dem Bilde des Gekreuzigten fteht. Die Bildniffe find fchlicht und gediegen; ein zartfchwermüthiger Ausdruck waltet in den Köpfen vor[2]). Ebenfalls durch die empfindungsvolle Zartheit der Köpfe, zugleich aber durch die Sättigung der Farbe zeichnet fich ein Madonnenbild im rechten Querhausarme von Santo Spirito, 1505 bezeichnet, aus: Zu den Füfsen der Thronenden fitzen Laurentius und Stephanus, der Greis Johannes und Bernhard; zwei nackte Engelknaben fchlagen oben einen Vorhang zurück; unten eine Predella mit fünf Scenen. Drei Bilder befitzt das Berliner Mufeum, zwei thronende Madonnen und ein kleines Rundbild: die ftehende heilige Jungfrau mit dem auf ihren Armen eingefchlafenen Kinde, feitwärts zwei fchlanke, bekleidete Engel mit Mufikinftrumenten, hinter einer Brüftung landfchaftlicher Grund. Hier berühren fich wirklich zwei Epochen: die Strenge und Befcheidenheit des älteren, die Freiheit des neueren Stils. In gefälliger Linienführung und holder Lieblichkeit des Ausdrucks hat Raffaellino nichts Befferes gefchaffen.

Paris. Louvre.

Florenz. Akademie.

S. Maria Nuova.

S. Spirito.

Berlin. Mufeum.

D. Andere Richtungen.

Während die Meifter feit Fra Filippo, die wir jetzt gewürdigt haben, eng mit einander verkettet find und uns die Entwicklung Einer Richtung durch mehrere Generationen gezeigt haben, wenden wir uns jetzt den anderen Richtungen in der damaligen florentiner Kunft zu. Aus der Schule des Fra Giovanni da Fiefole war *Benozzo Gozzoli* (eigentlich *Benozzo di Lefe*) hervorgegangen, geboren 1420, geftorben 1498; als Gehilfen feines Meifters finden wir ihn 1447 bis 1449 in Orvieto. Die erften felbftändigen Arbeiten, von denen wir Kunde haben, wurden dann für das Städtchen Montefalco bei Foligno gefchaffen. Für die Kirche S. Fortunato dafelbft malte er im Jahre 1450 eine Façaden-Freske und ein Altarbild, das fich jetzt in der Lateransgalerie befindet: Die Himmelfahrt der Maria, welche dem Apoftel Thomas ihren Gürtel reicht, von Engelfcharen umgeben, auf Goldgrund; auf den Pilaftern feitwärts je drei Heilige, auf der Predella fechs Scenen aus dem Marienleben. Die Ausführung ift gediegen, die Modellirung forgfältig; noch find die Anklänge an Fra Giovanni's Gefühlsweife merklich. 1452 vollendete er im Chor von S. Francesco dafelbft einen Freskencyclus aus der Franciscuslegende fowie

Benozzo Gozzoli.

Rom. Lateran.

Montefalco. S. Francesco.

1) *Rofini*, Taf. 104.

2) Bezeichnet: RAPHAEL · DE CAPONIBVS · ME PINSIT A.D.MCCCCC. Diefer Beiname ift fonft nicht belegt.

das Wandbild in der Hieronymuscapelle derfelben Kirche, die Madonna mit Heiligen und einzelnen legendarifchen Scenen fowie dem Gekreuzigten als Krönung des Ganzen, angeordnet nach Art eines aus vielen Einzeltafeln beftehenden Altarwerkes [1]). Er mag mehrere Jahre in diefen Gegenden geblieben fein; von 1456 ift eine Madonna mit vier Heiligen in der Pinakothek zu Perugia datirt.

Perugia, Pinakothek.

Bald darauf finden wir ihn in feiner Heimath Florenz, wo er im Auftrage Piero's de' Medici, des damaligen Hauptes der Familie, die Capelle das Palazzo Medici (fpäter Riccardi) al fresco malte. Briefe des Malers an Piero aus dem Jahre 1459 geben über den Verlauf der Arbeit Auskunft [2]). Die Bilder in dem kleinen, ziemlich quadraten Raum mit heraustretender Altarnifche, nur bei Kerzenlicht vollkommen fichtbar, übertreffen an Zartheit der Auffaffung Alles, was der Meifter fonft gefchaffen hat, und gehören aufserdem zu den befterhaltenen Fresken in Italien. Auf dem Altar ift ein Madonnenbild vorauszufetzen (vielleicht das von Fra Filippo Lippi in den Uffizien?), auf das fich die zwei Chöre knieender und ftehender Engel in Verehrung an den in eine Rofenhecke verwandelten Wänden der Altarnifche beziehen. Welcher unerfchöpfliche Reichthum an Zartheit und Lieblichkeit in diefen Köpfen! und doch find fie nicht mehr wefenlos wie bei Fra Giovanni, fondern voll frohen Lebens und auch viel kräftiger modellirt. Ein völlig weltlicher Geift voll Harmlofigkeit und Anmuth fpricht fodann aus den Wandbildern der Capelle felbft, die den Zug der drei Könige und ihres Gefolges zur Anbetung des Chriftuskindes darftellen, Geftalten in reicher Tracht und zwar in elegantem Zeitcoftüm, zu Pferde und zu Fufse, unter ihnen zahlreiche Bildniffe von trefflicher Durchbildung, das Ganze eher wie ein Jagdzug, der durch das Waldesdickicht zieht. Das Landfchaftliche, von hohem Augenpunkt genommen, ift in den einzelnen Felfen und Bäumen noch etwas conventionell, aber poetifch in der Gefammtwirkung; beffer find die Thiere, Pferde, Efel, Rinder, Jagdleoparden, Papageien und allerlei Vögel beobachtet.

Florenz. Pal. Riccardi.

Am 23. October 1461 fchlofs Benozzo mit der Compagnia di S. Marco den Contract über eine Altartafel, die fich jetzt in der National-Galerie in London befindet: die thronende Madonna zwifchen Johannes dem Täufer und St. Zenobius, Petrus und Dominicus, während vorn Hieronymus und Franciscus knieen. So ftattlich aber das Werk ift, fo blieb doch Benozzo wefentlich Frescomaler (»ottimo maestro imuro«, wie ihn fein Gehilfe *Giufto d'Andrea* nennt), und in diefer Technik öffnete fich ihm nun zunächft ein Schauplatz in S. Gimignano. Von 1464 ift eine bei Gelegenheit der Peft gemalte Votivfreske in S. Agoftino datirt: St. Sebaftian, der Patron gegen die Peft, fteht auf einem Poftamente, von allerlei Volk umgeben; oben erfcheinen Chriftus mit den Wundenmalen und Maria mit entblöfster Bruft als Fürbitter vor Gott Vater, der einen Pfeil erhebt. Das Bild zeigt vortreffliche Köpfe, aber manche fteife Züge; bedeutender find die 1465 vollendeten Wandbilder aus der Gefchichte des heiligen Auguftinus, die in drei Reihen den Chor derfelben Kirche füllen. Da überläfst fich Benozzo dem, was ihm befonders gelingt, dem gemächlichen

London. National-galerie.

S. Gimignano.

1) Farbendruck der Arundel Society.

2) *Gaye*, Carteggio, I, S. 191.

Erzählen in figurenreichen Bildern mit Porträtfiguren und allerlei heiteren Episoden aus dem alltäglichen Leben, in schönen Interieurs mit dem Blick in landschaftliche Ferne, in Strassenperspectiven mit offenen Hallen im Renaissancestil. Zu den schönsten Darstellungen gehört der lehrende Augustinus in Rom, wie ein Professor des 15. Jahrhunderts auf dem Katheder; unter den Zuhörern treffliche Bildnissköpfe, vorn in der schönen Halle ein Hündchen[1]. Dann seien noch zwei 1466 datirte Madonnenbilder mit Heiligen in der Pfarrkirche zu S. Gimignano und in S. Andrea vor der Stadt erwähnt.

Paris. Louvre.

Benozzo's berühmtestes Tafelbild befindet sich im Louvre, der Triumph des heiligen Thomas von Aquino, in dem repräsentirenden Stil von *Traini's* Bild[2]: oben Christus zwischen Moses und Paulus, in der Mitte der sitzende Thomas von Aquino zwischen Plato und Aristoteles, den überwundenen Guillaume de Saint-Amour unter seinen Füssen; unten die Disputation zwischen diesem und dem Heiligen vor Papst Alexander IV. zu Anagni.

Pisa, Campofanto.

Dieses Bild stammt aus dem Dom in Pisa, der Stadt, wo Benozzo vom Mai 1468 bis zum Mai 1484 durch den grossen Auftrag, die Wandmalereien im Camposanto zu vollenden, beschäftigt war[3]. In 22 grossen Wandbildern setzte er im Anschluss an die Bilder aus der Genesis von *Pietro di Puccio*[4] den Cyclus von Darstellungen aus dem Alten Testamente fort. Er beendigt die Geschichte des Noah, schildert den Thurmbau zu Babel, erzählt das Leben der Erzväter Abraham, Isaak, Jacob, Joseph, die Thaten des Moses, des Josua, Davids Sieg über Goliath und schliesst mit der Königin von Saba vor Salomo, einer Composition, die nur noch bruchstückweise vorhanden ist. Charakteristisch für die Auffassungsweise Benozzo's ist gleich das erste Bild. Wie der trunkene Noah von Ham verspottet, von einem der anderen Söhne bedeckt wird, bildet den eigentlichen Inhalt; doch schon die Hauptgruppe enthält genrehafte Züge, wie die Frau die ihr Antlitz verhüllt und doch durch die Finger sieht (»la vergognosa di Pisa«), und die übrigen zwei Drittel des Bildes sind eigentlich nur die Darstellung einer Weinlese in Toscana (Fig. 190). Jünglinge stehen in der Laube auf Leitern und pflücken die Trauben, schmucke Mädchen nehmen die Körbe in Empfang, tragen sie auf dem Kopfe fort und leeren sie in das Fass, in dem ein Mann steht und den Wein durch Austreten mit den nackten Füssen keltert. Noah geht zwischen den Arbeitern umher, um nach dem Rechten zu sehen, zwei kleine Mädchen schmiegen sich an ihn, zwei kleine Buben, die am Boden sitzen, erschrecken vor dem Hunde, der sie anbellt; weiterhin erscheint Noah nochmals mit seinen Damen und kostet das Getränk. Palmen, Pinien, Cypressen ragen in der Landschaft auf, Ortschaften winken von den Höhen, auf dem Gesimse der Veranda wiegt sich ein Pfau.

---

1) Farbendruck der Arundel Society. — Bei *Gaye*, I, S. 211 f., die interessante Stelle aus der Chronik des *Giusto d'Andrea di Giusto*, der in S. Gimignano Benozzo's Gehilfe war, aber in diesem Fresken-Cyclus nur Beiwerk, Heilige an den Pilastern, die vier Evangelisten am Gewölbe malte.

2) Bd I, S. 443, Fig. 130. — Abbildung von Benozzo's Bild: *Rosini*, Taf. 205.

3) *Ciampi:* Notizie inedite della Sagrestia Pistojese de' belli arredi del Campo Santo Pisano, S. 110 u. S. 153. Die Documente sind nach dem Pisaner Stil datirt, nach welchem das Jahr vom 25. März beginnt, aber ein Jahr zuviel gezählt wird. — Stiche von *Lasinio:* Pitture a fresco del Camposanto di Pisa.

4) Vgl. Bd. I, S. 464.

In Abrahams Geſchichte kommt zwar ein Schlachtbild, dann der Untergang Sodoms vor, aber meiſt ſpielen ſich friedliche Vorgänge vor uns ab, und ſelbſt ernſtere Momente ſind ſo behandelt, daſs ſie wie Idyllen erſcheinen. So wirkt auf dem zweiten Bilde die Verfluchung Hams eigentlich nur als Epiſode, die Hauptſache ſind die heiteren Gruppen im Freien vor dem Landhauſe, die das Gedeihen der übrigen Familie ſchildern ſollen: ſpielende Kinder, ein Junker mit dem Jagdfalken, die waſſertragende Frau, die ihr Kind an der Hand führt, die ſelige junge Mutter, die, ihr nacktes Knäblein im Schoſse, auf dem Brunnenrande ſitzt. Ueberall finden Kindergruppen und Hausthiere einen Platz. Bei der Hochzeit von Jacob und Rahel feſſeln die anmuthigen Gruppen der Tänzer den Blick. Bei andern Ereigniſſen häufen ſich die Nebenfiguren noch weit mehr als ſonſt auf florentiner Fresken; die Leute drängen ſich auf den öffentlichen Plätzen, ſie kommen, gehen und ſtehen; man weiſs kaum, wo die Staffage aufhört, die Handlung anfängt. Ebenſo reich wie die figürlichen Compoſitionen, bei denen ſich im ſelben Rahmen ſtets eine Epiſode an die andre drängt, iſt der Hintergrund: Renaiſſance-Paläſte in Pilaſterarchitektur oder in florentiner Ruſtica, Triumphthore, Pyramiden, Säulen wie die des Trajan, Rundtempel nach Art des Pantheon, Kirchen mit Kuppeln nach dem Vorbilde

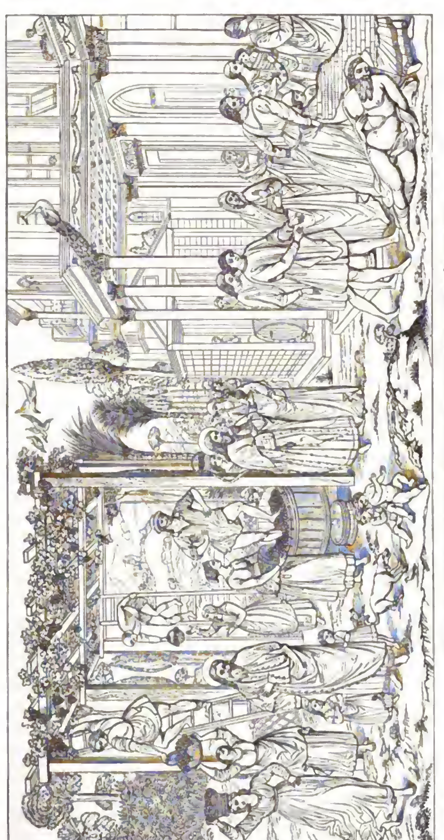


Fig. 190. Benozzo Gozzoli: Die Verſpottung Noahs. Piſa, Campoſanto.

des florentiner oder des piſaner Domes, lachende Gegenden mit Bergen im Charakter von Toscana.

In dieſen Friedhofshallen, wo ein Jahrhundert früher ſo ergreifende Bilder wie der Triumph des Todes, das Jüngſte Gericht gemalt worden waren, ſchafft Benozzo Gemälde, in denen nichts an die ernſte Bedeutung des Ortes erinnert, und zaubert das blühendſte Leben an der Stätte des Todes hervor. Freilich hat auch dieſe durchgängig idylliſche Haltung etwas Weitſchweifiges, Ermudendes; bei den Hauptmomenten fehlt es überall an ſelbſtändigen, eindrucksvollen Motiven, die Geberdenſprache iſt einförmig, der liebenswürdige Benozzo iſt kein origineller Geiſt. Auch lehnt er ſich gern an, beſonders an *Lorenzo Ghiberti's* Compoſitionen auf der ehernen Hauptthüre des Baptiſteriums. Wo er den gleichen Gegenſtand behandelt, beim Opfer Abrahams, bei dem Davidbilde, bei der Königin von Saba, iſt das Aufnehmen von Hauptmotiven wie das Eingehen auf Ghiberti's Compoſitionsprincipien, auf deſſen Aufbieten des gröſsten maleriſchen Apparates wahrzunehmen.

Auch im Einzelnen ſpürt man das Unzureichende von Benozzo's Formenkenntniſs. Es iſt ihm in allen ſeinen Schöpfungen anzumerken, daſs er aus der Schule *Fieſole's,* in der der Körper immer noch nach einem beſtimmten Schema aufgefaſst wurde, nicht aus der realiſtiſchen florentiner Richtung, die unmittelbares Naturſtudium mit wiſſenſchaftlicher Ergründung der Form verband, hervorgegangen war. Er verſucht ſich mit Vorliebe in graziöſen Stellungen, ſelbſt in kühnen Verkürzungen; aber dieſe gerathen nicht immer correct, die Proportionen ſind unſicher, die einzelnen Körpertheile und namentlich die Gelenke mangelhaft durchgebildet. Auch in der Linienperſpective iſt er ſchwach, und bei dem reichen architektoniſchen Beiwerk verſteht er es nicht, einen einheitlichen Augenpunkt feſtzuhalten. Bei ſolchen Schranken ſeiner Begabung und ſeines Wiſſens kann er ſich mit den zuvor behandelten Meiſtern, den beiden *Filippo Lippi* und *Sandro Botticelli,* nicht meſſen.

Coſimo Roſſelli.

Coſimo Roſſelli, geboren zu Florenz 1439, geſtorben am 7. Januar 1507, war der Schüler des mittelmäſsigen Nachzüglers *Neri di Bicci* geweſen, und neigte ſich, als er ſelbſtändig ward, zwar der realiſtiſchen Richtung zu, aber ohne volle Sicherheit und Schulung. Die ſtehende heilige Barbara zwiſchen Johannes dem Täufer und Matthias, einſt in der Annunziata, jetzt in der Akademie zu Florenz, zeigt noch alterthümliche Züge. Bedeutender, ſein beſtes Tafelbild, iſt die Krönung Marias mit zahlreichen Engeln und Heiligen in Santa Maria Maddalena dei Pazzi, in den Köpfen charaktervoll, doch ohne feineres Leben, in der Farbe kräftig, aber hart. Als Frescomaler hat er unter Sixtus IV. in der Sixtiniſchen Capelle gewirkt, iſt aber unter denen, die hier gemalt haben, vielleicht die am wenigſten hervorſtechende Individualität. Das dritte und das vierte Moſesbild: der Untergang Pharaos im rothen Meere und Moſes auf Sinai nebſt der Zertrümmerung der Geſetzestafeln, dann das vierte und das ſechſte Bild gegenüber, die Bergpredigt und das Abendmahl, rühren von ihm her. Die Hauptmotive der Handlung ſind meiſt unbedeutend und ausdruckslos, aber ähnlich wie bei Benozzo ſind manche Epiſoden, beſonders auf der Bergpredigt, anmuthig und einzelne Nebenfiguren, beſonders weibliche, recht gefällig. Das Gleiche gilt von ſeinem 1486 gemalten Frescobilde in der Capella del miracolo zu S. Ambrogio in Florenz: der Uebertragung

Florenz, Akademie.

S. Maria Maddalena de' Pazzi.

Rom, Sistina.

Fresken in Florenz, S. Ambrogio.

eines wunderthätigen Kelches aus dieſer Kirche nach dem biſchöflichen Palaſte. Im Vorhofe der Annunziata endlich malte er die Einkleidung des heiligen Filippo Benizzi, das erſte Bild eines Cyclus, den ſpäter *Andrea del Sarto* mit ganz anderer Begabung fortſetzte.

Ein Schüler von ihm war *Piero di Lorenzo*, bekannter als *Piero di Coſimo*, wie man ihn nach ſeinem Meiſter nannte, der ihn wie einen Sohn hielt, geboren 1462, geſtorben 1521. Er war eine phantaſtiſche, träumeriſche Natur und führte namentlich ſpäterhin, als er ſich auch künſtleriſch in die verwandelte Zeit nicht mehr zu ſchicken wuſste, das Daſein eines Sonderlings. Ein beſonderes Talent offenbarte er für die Landſchaft; Vaſari berichtet, daſs er ſeinem Meiſter bereits in der Sixtiniſchen Capelle geholfen und die ſchöne Landſchaft im Hintergrunde der Bergpredigt gemalt habe. In der Folge wurde er aber auch von anderen ſeinem Meiſter überlegenen Künſtlern in Florenz, z. B. von *Filippino Lippi* berührt [1]). Sein Hauptwerk kirchlicher Malerei iſt die Empfängniſs Mariä aus der Annunziata, jetzt in den Uffizien: die einzeln auf einem Poſtamente ſtehende begeiſterte Jungfrau, über ihr der heilige Geiſt, ſeitwärts vier männliche Heilige, vorn Katharina und Margaretha auf den Knieen. Das iſt eine trefflich aufgebaute Compoſition, kräftig im Colorit, vielleicht etwas ſchwer in den Schatten. Aber der phantaſtiſche Piero di Coſimo, der ſein Talent gern an Carnevalsaufzüge verſchwendete und auſser manchen heiteren auch jenen furchtbar ernſten Aufzug mit dem Wagen des Todes inſcenirte, den Vaſari weitläufig beſchreibt, hatte eine beſondere Vorliebe für profane, aus antiker Mythologie und Dichtung geſchöpfte Gegenſtände; manche ſolche Bilder breiten Formates, meiſt mit kleinen Figuren, dienten einſt zum Schmuck von Truhen und Möbeln, wie die drei Bilder aus der Geſchichte von Perſeus und Andromeda in den Uffizien, und die noch ſchönere, für Filippo Strozzi gemalte Befreiung der Andromeda ebenda, mit einer Fülle von Figuren, oft flüchtig und nicht immer glücklich in den Proportionen, aber poetiſch in der Auffaſſung und faſt ſchon von moderner Breite der Behandlung. Noch höher ſtehen der Tod der Prokris in der Londoner Nationalgalerie und Mars und Venus im Berliner Muſeum. Das iſt das Bild, das im Beſitze von Vaſari ſelbſt war: Die unter Myrthen ruhende Venus macht der ſchalkhafte Amor auf den gegenüber ſchlummernden Mars aufmerkſam; rings hocken Kaninchen, Tauben ſchnäbeln ſich, Eroten ſpielen mit den Waffen des Gottes, eine heitere Landſchaft mit felſiger Küſte in glücklicher Perſpective wirkt zur Geſammtſtimmung mit. Im Nackten iſt einzelnes ungeſchickt, aber die Modellirung iſt von überraſchender Weichheit. Vom Eindruck antiker Denkmäler iſt weit weniger als bei Sandro Botticelli zu ſpüren, rein poetiſch war Piero vom Alterthum inſpirirt, und dies iſt hier etwa wie in Shakſpeare's Sommernachtstraum in die Sphäre des Märchenhaften gezogen.

Piero di Coſimo.

Florenz, Uffizien.

Poetiſche Gegenſtände.

Florenz, Uffizien.

London, Nationalgalerie. Berlin, Muſeum.

Zahlreiche florentiner Maler jener Epoche waren aus Goldſchmiedsfamilien hervorgegangen oder ſelbſt am Anfange ihrer Laufbahn Goldſchmiede geweſen. Wir haben aber damals auch Beiſpiele von einigen hochbedeutenden Meiſtern, deren Hauptberuf Zeit ihres Lebens die Goldſchmiedekunſt und die Erzplaſtik

Die Goldſchmiede.

1) *Lermolieff* in der Zeitſchrift für bildende Kunſt, IX, S. 173. — Ebenda S. 75, Anm. die unſerer Anſicht nach richtige Bemerkung, daſs Piero, trotz *Vaſari's* Behauptung, in Tempera und nicht in Oel gemalt habe.

blieb, die aber daneben auch die Malerei betrieben und in diefer fogar eine ganz eigenthümliche Behandlungsweife und Technik ausbildeten, übrigens nur in der Tafelmalerei, da die Frescomalerei ihnen immer fremd blieb.

Antonio und Piero Pollajolo.

Dies gilt zunächft von *Antonio Pollajolo*, geboren zu Florenz im Jahre 1429, geftorben 1498 in Rom, wohin er durch grofsartige Aufträge, die Grabdenkmäler der Päpfte Sixtus IV. und Innocenz VIII., geführt worden war; mit ihm ift fein jüngerer Bruder *Piero*, von Haufe aus Maler, geboren 1443, geftorben gegen 1496, zufammen zu nennen. Wie beide Brüder in S. Pietro in Vincoli zu Rom ihr gemeinfames Grabmonument haben, fo werden fie auch als Maler meift gemeinfam behandelt, ohne dafs verfucht wird, die Arbeiten des Einen von denen des Andern zu fondern. Zu bemerken ift, dafs Albertini's Memoriale von 1510, jene kurze Aufzählung von Kunftwerken in Florenz, nur »Piero Pullaro« als Maler kennt und diefem auch das Martyrium des Sebaftian in dem Oratorium S. Sebaftiano de' Pucci bei der Annunziata, heute in der Londoner Nationalgalerie, zufchreibt, das Vafari, nachdem er alle vorher erwähnten Gemälde als gemeinfchaftliche Arbeiten der Brüder genannt hat, ausdrücklich dem Antonio zufchreibt. Nun giebt es freilich für Antonio's Thätigkeit als Maler, abgefehen von Vafari's Bericht, keinen weiteren Beleg in Urkunden oder geficherten Infchriften. Was aber veranlaffen kann, ihn mit Vafari als Urheber jenes 1475 vollendeten Sebaftiansbildes anzufehen, ift deffen Uebereinftimmung in der Zeichnung und Formgebung mit den Kupferftichen von Antonio Pollajolo, unter denen ein Blatt, der Kampf zwifchen zehn nackten Männern (Bartfch 2), mit feinem vollen Namen bezeichnet ift. Auf den ziemlich hoch an den Baum gefeffelten Heiligen fchnellen vier Männer ihre Pfeile ab, während zwei andere vorn ihren Bogen fpannen; fern in der reich ausgebildeten Landfchaft zahlreiche Krieger zu Fufs und zu Rofs und ein antikes Gebäude (Fig. 191)[1]. Eine in den Linien feft und glücklich gefügte Compofition mangelt dem Ganzen, doch die fieben faft nackten oder halb bekleideten Geftalten zeigen das Ausgehen auf äufserfte realiftifche Beftimmtheit der Form, ein forgfältiges Modellftudium, aber zugleich ein ungewöhnlich gründliches Studium der Anatomie und dabei die Fähigkeit, durch Kenntnifs der Perfpective der fchwierigften Verkürzung Herr zu werden. Wie in der Modellirung des Nackten, fo läfst fich auch in dem fcharf gezeichneten Gefält die Gewöhnung an die Metalltechnik erkennen. Das Eigenthümliche der Behandlung befteht in der Schärfe des Umriffes, der ftraffen Führung der Linien, dem Herausarbeiten der Flächen zu einer metallenen Glätte und Politur, endlich in der bis zur Illufion des Plaftifchen gefteigerten Modellirung. Das Mittel, diefe zu erreichen, ift eine befondere Maltechnik, die Anwendung von Lafuren, durchfichtigen Tönen, die eine untere Farbenfchicht durchfchimmern laffen, befonders in der Gewandung, bei ftarkem Impafto, das heifst fettem Vortrage, in den Fleifchpartieen. Im wefentlichen ift die Technik noch die alte Temperamalerei, aber bei den Lafuren ift Oel als Bindemittel vorauszufetzen. Von Verftändnifs und Anwendung der Oelmalerei, wie fie in Flandern ausgebildet worden, ift dabei noch keine Rede. Der Vortrag ift fpröde, und dem ftarken Relief ift die Verfchmelzung oft zu fehr geopfert.

Antonio. Kupferftiche. London, Nationalgalerie.

[1]) *Rofini*, Tf. LIII.

Von *Piero Pollajolo* haben wir ein 1483 datirtes, mit feinem vollen Namen bezeichnetes Bild: die Krönung Marias mit fchwebenden Engeln und fechs knieenden Heiligen im Chore der Pfarrkirche zu S. Gimignano. Das Gemälde ift im Ausdruck der Begeifterung und Askefe vortrefflich. Auch hier haben wir eine wirkungsvolle plaftifche Modellirung, aber allerdings kein fo weit

Piero. S. Gimignano.

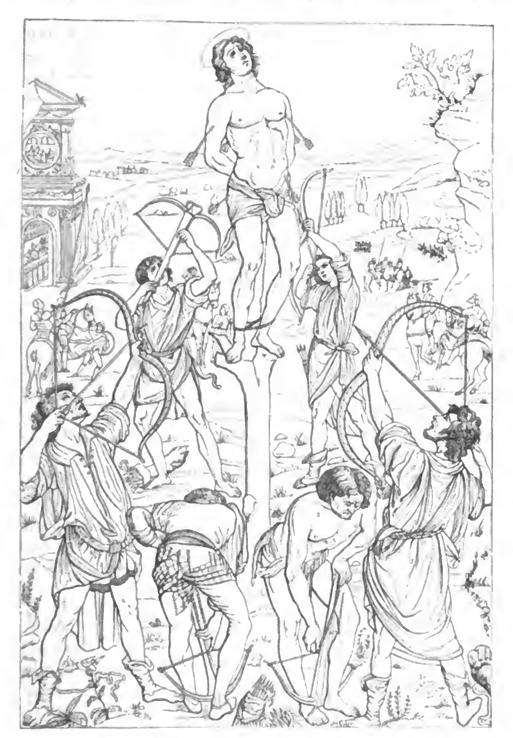


Fig. 191. Antonio Pollajolo: St. Sebastian. London.

gehendes Verftändnifs der Form, und bei befonderer Vorliebe für Pracht der Coftüme doch eine minder ftilvolle, mitunter kleinliche Gewandung. Die Farbe, in den Schatten tief und gefättigt, ift von grofser Klarheit; in der Behandlung ift das Malerifche beffer zur Geltung gebracht.

Die meiften Bilder, die Vafari fonft als Arbeiten der beiden Pollajolo nennt, ftehen diefem Werke Piero's näher als dem Sebaftiansbilde; fo die drei

Florenz. Uffizien. Turin. Uffizien.

impoſanten Heiligenfiguren Euſtachius, Jacobus der Aeltere und Vincentius aus S. Miniato bei Florenz, jetzt in den Uffizien, und der Tobias mit dem Engel aus Or S. Michele, jetzt in Turin. Auch in dieſen Bildern iſt die Stattlichkeit der Coſtüme, bei dem Reiſeanzug des Tobias ſogar nicht ohne bizarre Züge, zu beachten. Groſse Sorgſamkeit in der Ausbildung der Gewandung, der Throne, des Beiwerks zeigen auch die Allegorien der Tugenden für die Mercatanzia, von denen die Prudentia in den Uffizien zu ſehen iſt [1]). Hier waltet aber auch eine ſchlichte Groſsartigkeit der Auffaſſung, welche dem Sandro Botticelli, der in demſelben Cyclus die Stärke gemalt hatte, überlegen bleibt.

Antonio. Uffizien.

Dem Antonio dagegen ſtehen zwei ganz kleine Bilder in den Uffizien näher: Hercules, der den Antäus beſiegt und die Hydra erlegt [2]).

Madonnenbilder. London. Nationalgalerie. Berlin. Muſeum. Frankfurt, Städel'ſches Inſtitut.

Endlich iſt hier noch eine Gruppe von Madonnenbildern in halber Figur zu nennen, über welche das Urtheil der neueren Kunſtgelehrten getheilt iſt, die aber nach unſerer Ueberzeugung ebenfalls von den Pollajolo herrühren. Das bedeutendſte iſt die faſt lebensgroſse Halbfigur der Madonna zwiſchen zwei Engeln, die das in ihrem Schoſse liegende Kind verehrt, in der Nationalgalerie in London. Hier iſt die unmittelbare Vergleichung mit dem Sebaſtian von Antonio Pollajolo möglich, und da ſcheint uns die Uebereinſtimmung in der Behandlung des Nackten, der Modellirung, dem Formgefühl, der Ausbildung der Landſchaft, der Malweiſe denn doch eine ſchlagende [3]). Dieſelbe Hand zeigt ein neuerdings für das Berliner Muſeum erworbenes, dort dem *Verrocchio* beigemeſſenes Bild: die ſeitwärts gewendete Madonna mit dem in ihrem Schoſse ſich aufrichtenden Kinde (Fig. 192); unfertig, indem die Laſuren in Oel, durch welche das Temperabild vollendet werden ſollte, fehlen, und dadurch allerdings unharmoniſch, aber techniſch intereſſant. Auſserdem giebt es noch einige Gemälde, welche den zwei genannten in den Typen der Köpfe wie in der geſammten Auffaſſung ſehr nahe kommen, aber in den Charakteren nicht ganz ſo energiſch, wenn auch weniger herb, in der Modellirung nicht ſo ſcharf plaſtiſch, in der Farbe flüſſiger und beſſer vertrieben ſind. Hierher gehören die Madonna mit dem vor ihr auf einer Brüſtung ſtehenden, ſegnenden Kinde im Berliner Muſeum (Nr. 108) und das ganz ähnliche Bild im Städel'ſchen Inſtitute zu Frankfurt, das erſte früher, das zweite noch jetzt »Peſello« genannt, beide aber nach unſerer Vermuthung von Piero Pollajolo.

Andrea Verrocchio.

Ein nahe verwandter Meiſter iſt *Andrea Verrocchio*, geboren zu Florenz 1435, geſtorben 1488 zu Venedig, wohin ihn der Auftrag des Reiterdenkmals für den Feldhauptmann Colleoni geführt hatte. Er war Goldſchmied, Bildhauer — und zwar in Marmor, Thon, Holz und Erz — Maler, Muſiker, Mathematiker. In der Plaſtik leiſtete er ſein Beſtes und ſteht als *Donatello's* bedeutendſter Nachfolger da. Aber bei ſeiner Neigung zum eindringenden Studium

1) Fünf andere, meiſt in ſehr ſchlechtem Zuſtande, im Vorrath der Galerie.

2) Es ſind nicht die Bilder gleichen Gegenſtandes, die *Vaſari* beſchreibt; dieſer kannte von *Antonio* vielmehr nur drei 5 Ellen groſse Hercules-Bilder im Hauſe Medici.

3) Dieſe Ueberzeugung gewann der Verfaſſer ſchon im Jahre 1866, als das Bild dort *Ghirlandajo* hieſs. *Crowe* und *Cavalcaſelle* dagegen (III, S. 152) weiſen dieſe Gruppe von Bildern dem *Verrocchio* und ſeiner Schule zu, und ihnen folgen *J. Meyer* und *Bode* im Verzeichniſs der Berliner Galerie, ihre Beweisführung weſentlich auf die Vergleichung mit Verrocchio's plaſtiſchen Werken gründend, indem ſie ſelbſt zugeben, daſs ſein einziges authentiſches Gemälde nicht genügende Anhaltspunkte biete.

aller Zweige der bildenden Kunſt in ihrer theoretiſchen Grundlage und in ihren techniſchen Proceduren verſuchte er ſich auch in der Malerei. Wenn er allerdings in ihr nicht eben productiv war, ſo leiſtete er doch als Lehrer von Malern um ſo mehr. Vaſari berichtet von einem Carton, den Andrea



Fig. 192. Wahrſcheinlich Antonio Pollajolo: Madonna. Berlin.

mit der Feder gezeichnet: einem Gefechte zwiſchen nackten Männern; man ſieht, worauf es ihm auch in dieſer Technik vorzugsweiſe ankam. Die Ausführung dieſer Compoſition, die er als Fries für eine Façade erſonnen hatte, kam aber ſo wenig wie die einiger angefangener Tafelbilder zu Stande. Nur Ein geſichertes Gemälde von ſeiner Hand iſt erhalten: die Taufe Chriſti, aus S. Salvi

Florenz, Akademie.

bei Florenz, jetzt in der Akademie (Fig. 193)[1]). Zeigen die zwei Hauptfiguren Formenkenntnifs und gediegenes Modellftudium, ift der asketifche Johannes kräftig bewegt und ausdrucksvoll, fo fpricht dafür ein Zug der Anmuth, die fonft dem fchroffen Realiften ferner liegt, aus den beiden Engeln, die links unter der Palme mit den Kleidern des Heilandes knieen. Vafari berichtet, dafs einer von ihnen — es mufs der vorderfte Engel mit dem faft im Profil genommenen Lockenkopf fein — von *Leonardo da Vinci*, der damals Verrocchio's Schüler war, ausgeführt fei. Seine hohe Lieblichkeit übertrifft allerdings die

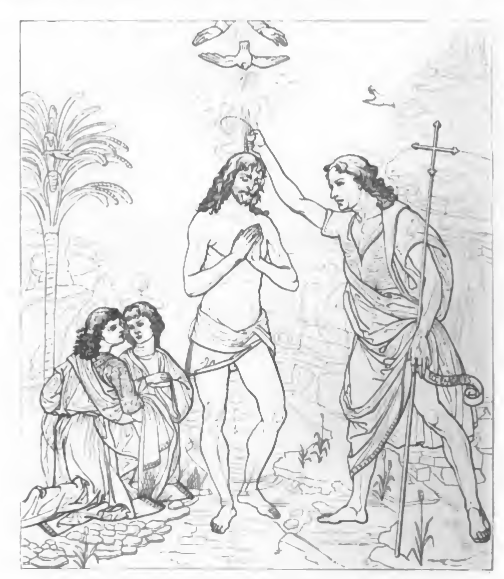


Fig. 193. Andrea Verrocchio: Taufe Chrifti. Florenz, Akademie.

Herbheit des andern Engels; wir haben hier fchon den gleichen Typus, der in fpäteren Bildern und Zeichnungen Leonardo's oft wiederkehrt, und auch in der Behandlung leuchtet diefer Kopf heraus, namentlich find die Haare nicht fo metallen wie bei dem zweiten Engel, fondern weicher und malerifcher. In der Gewandung ift Verrocchio fchwungvoller als die Pollajolo. Wohl fpürt man feine von Vafari betonte »etwas harte Manier, der es anzumerken ift, dafs fie mehr durch unendliches Studium als durch Naturbegabung und angeborene Leichtigkeit gewonnen worden«; aber man ftaunt über die Durchbildung

1) *Rofini*, Taf. 47. — *E. Förfter*, Denkm. it. M. II, Taf. 50.

des Körpers im Einzelnen, die wohl erkennen läfst, wie er — was Vafari erzählt — Abformungen von Körpertheilen herftellte und nach diefen zeichnete. Auch feine malerifche Technik kommt derjenigen der Pollajolo nahe: eine Temperamalerei mit Lafuren in Oel.

Wenn Leonardo feine eigenen Bahnen ging, fo blieb ein anderer Schüler Verrocchio's in Plaftik und Malerei ganz auf dem Wege des Meifters, dem er perfönlich nahe ftand, und deffen Schaffen bei ihm unmittelbar fortgefetzt

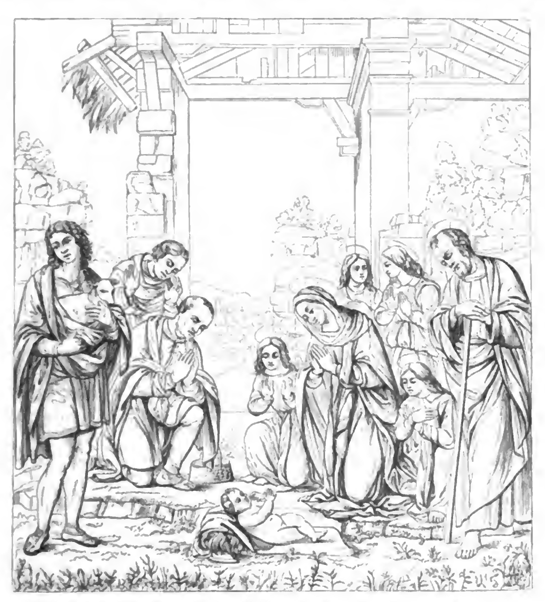


Fig. 194. Lorenzo di Credi: Chrifti Geburt. Florenz, Akademie.

Lorenzo di Credi.

erfcheint: *Lorenzo di Credi,* geboren 1459, geftorben am 12. Januar 1537. Durch ihn wurden eigentlich Andrea's Beftrebungen in der Malerei erft praktifch verwirklicht. Nur in der Tafelmalerei thätig, ging er auf höchfte Gewiffenhaftigkeit und Feinheit in der Behandlung aus, wobei er freilich mitunter peinlich und im Vortrag allzu glatt wurde. Wenn Behandlung des Nackten, Modellirung und Malweife ganz auf Verrocchios Grundfätzen beruhen, fo erfuhr doch auch Lorenzo Einflufs von feinem genialen Mitfchüler Leonardo, dem namentlich feine Zeichnungen fehr nahe kommen. Er durchlebte noch die ganze Glanzperiode der Hochrenaiffance, ohne aber je von feiner urfprünglichen Richtung zu laffen.

Eins feiner Hauptwerke ift die Geburt Chrifti aus Santa Chiara in der Akademie zu Florenz [1]): das am Boden liegende Kind durch Maria, die Hirten, Jofeph und Engel verehrt (Fig. 194). Charakteriftifch ift hier und auch fonft die Behandlung des nackten Kinderkörperchens, in dem das Plumpe und Feifte, namentlich an den Gelenken, die als blofse Einfchnitte erfcheinen, betont ift. Mit dem Herben und Allzuplaftifchen verbindet fich aber oft, und fo auch hier, eine milde Anmuth der Empfindung, mag diefe auch manchmal an das Gezierte ftreifen, wie in dem jungen Hirten, der vorn links Parade fteht, ohne fich um den Vorgang zu kümmern.

Florenz. Akademie.

Was hier das Hauptmotiv ift, Maria in Verehrung des Kindes, bildet, mitunter durch Engel oder den Johannesknaben bereichert, den Inhalt zahlreicher anderer Gemälde, die, einander fehr ähnlich, in den verfchiedenften Sammlungen vorkommen. Beifpiele find zwei Rundbilder in den Uffizien und eins in der Galerie zu Karlsruhe, ferner Gemälde in den Galerien zu London, Dresden, Berlin. Hier fieht man aufserdem die energifche Geftalt der Büfserin Magdalena mit ältlichen Zügen in fchöner Landfchaft, aus Santa Chiara in Florenz. Unter den Halbfiguren der fitzenden Madonna mit dem Kinde find zwei, auf welchen Maria eine Weintraube hält und dem Kinde eine Beere reicht, befonders anziehend, eines in der Turiner, ein noch kleineres mit dem Johannesknaben in der Dresdener Galerie (unter dem falfchen Namen Leonardo). Von den gröfseren Altarbildern mit der thronenden Madonna ift eins der fchönften dasjenige im Dome zu Piftoja mit den Heiligen Johannes der Täufer und Zeno. Vortrefflich find Kopf und Füfse des erfteren durchgebildet; der Bifchof ift eine echte Charakterfigur; die Marmorarchitektur des Thrones, der Fufsteppich find vorzüglich ausgeführt. Höher fteht nur noch ein Werk, in dem auch Lorenzo, nach Vafari, an Studium und Fleifs fich felbft übertraf: die Madonna zwifchen Julianus und Nicolaus, einft in S. Maria Maddalena de' Pazzi, jetzt im Louvre.

Florenz. Uffizien. Karlsruhe. London. Dresden. Berlin. Turin. Dresden. Pistoja. Dom. Paris. Louvre.

E. Domenico Ghirlandaio.

Wir fahen die florentiner Malerei fich auf verfchiedenen Wegen weiterentwickeln. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts tritt aber ein Meifter hervor, der das Wefentliche diefer mannigfaltigen Richtungen zufammenfafst: *Domenico Ghirlandaio* (mit eigentlichem Familiennamen *Bigordi*, nach feinem Vater *Domenico Tomafi*), geboren zu Florenz im Jahre 1449, geftorben dafelbft am 11. Januar 1494. Anfangs Goldfchmied, war er dann ein Schüler des Malers und Mofaiciften *Aleffo Baldovinetti* geworden, hatte aber ein offenes Auge für alle grofsen Vorbilder der florentiner Kunft, und zwar der vergangenen wie der gegenwärtigen. Die Bekanntfchaft mit *Giotto* fpricht aus feinen Schöpfungen, und vor Allem ftudirte er die Werke *Mafaccio's*, zu deffen bedeutendftem Nachfolger in der Wandmalerei er fich entwickelte.

Domenico Ghirlandaio.

Rom.

Die erften Spuren, die wir von feiner künftlerifchen Thätigkeit haben, fallen in das Jahr 1475, in welchem er am 28. November in der Bibliothek des Vaticans ein Gemälde begann. Gleichzeitig, bis zum 4. Mai 1476, find

2) *Rofini*, Taf. 103.

auch Zahlungen an feinen Bruder Davide für Arbeiten an derfelben Stelle eingetragen [1]). Heute ift von Domenico in Rom — aus der Zeit diefes oder eines fpäteren Aufenthaltes — nur ein Bild in der Sixtinifchen Capelle, das dritte der Chriftus-Serie, vorhanden: die Berufung von Petrus und Andreas. Trotz der dichten Gruppen zufchauenden Volkes mit zahlreichen Porträtfiguren find die drei Hauptperfonen genügend hervorgehoben. Zwei Epifoden, die Berufung von Johannes und Jacobus, fowie Chriftus, der Aufnahme in das Boot des Petrus und Andreas fordert, ordnen fich hinreichend unter, um die Einheit der Handlung nicht zu verletzen, die Seelandfchaft mit bergigen Ufern ift malerifch und mit grofsem Verftändnifs der Perfpective behandelt. Die Farbe ift im Gegenfatze zu den meiften anderen Florentinern hart, die Auffaffung vielleicht nüchtern, aber einfach, tüchtig und klar, fo dafs diefes Bild zu den beften der Sistina zählt.

Sistina.

In Florenz malte Domenico zunächft einige Wandbilder in Ognifanti, die mit der Jahrzahl 1480 bezeichnet find: den ftudirenden Hieronymus, eine ftrenge, würdevolle Charakterfigur, mit vortrefflich ausgeführtem Beiwerk, Büchern, Teppich, allerlei Geräth, als Gegenftück zum Auguftinus von Sandro Botticelli; fowie das fehr fchlicht aufgefafste Abendmahl im Refectorium. Ein Bild gleichen Gegenftandes im kleinen Refectorium von S. Marco [2]) ift im wefentlichen eine Wiederholung derfelben Compofition: jedesmal die traditionelle Anordnung an der langen Tafel, Johannes im Schofse Chrifti, vorn Judas allein. In den Jahren 1481 bis 1485 malte er eine Wand in der Sala dell'Orologio im oberen Stock des Palazzo Vecchio: eine reiche, perfpectivifch wohlgelungene Architektur von drei Triumphbögen; in dem mittleren der thronende Stadtpatron Zenobius zwifchen zwei anderen Heiligen und in der Lünette die Madonna mit Engeln; feitwärts Durchblicke in das Freie und im oberen Bogenfelde je drei römifche Helden [3]).

Florenz, Ognifanti.

S. Marco.

Palazzo Vecchio.

Unmittelbar nachher entftand eine noch bedeutendere Schöpfung: die Ausmalung von Francesco Saffetti's Familiencapelle in Santa Trinità, infchriftlich vom 15. December 1485 datirt [4]). Zu den Seiten des Altars knieen die charaktervollen Porträtfiguren des Stifters und feiner Gattin Nera. Die florentiner Kunft des 15. Jahrhunderts hat nichts hervorgebracht, was den Stifterfiguren auf dem Genter Altar fo nahe kommt; nicht in der Technik, wohl aber in der Grofsartigkeit des Realismus ift Domenico der flandrifchen Kunft verwandt. Darüber fieht man an den drei Wänden fechs Bilder aus der Legende des heiligen Franz von Affifi: den Bruch mit dem Vater, die Beftätigung der Ordensregeln durch den Papft, das Erbieten der Feuerprobe vor dem Sultan, die Stigmatifation, die Erweckung eines todten Kindes, die Beweinung des Heiligen (Fig. 195). Giotto's Bilder in Santa Croce hatten fich Domenico eingeprägt, aber deffen Motive find in den Stil einer neuen Zeit übertragen. Die Vorgänge fpielen fich in ruhiger Schlichtheit ab bei einer Fülle von Nebenfiguren mit ausgefprochenem Porträtcharakter — der vornehmfte Bürger von

Santa Trinità, Cap. Saffetti.

1) *E. Müntz* in der Gazette des beaux-arts, IIme periode, T. XII, (1875), S. 372.
2) Farbendruck der Arundel Society.
3) Notizen über Zahlungen in den Florentiner Regeften bei *Gaye*, I, S. 577 ff.
4) Stiche von *Carlo Lafinio;* z. Th. Farbendrucke der Arundel Society.

Florenz, Lorenzo de' Medici, ift auf dem zweiten Bilde gegenwärtig — und bei reichem Hintergrunde mit architektonifchen Anfichten aus Florenz felbft. Wie ausdrucksvoll ift das letzte Bild mit feinem Gegenfatze zwifchen den Brüdern, die tief ergriffen den Leichnam umdrängen, feine Wundmale erblicken, feine

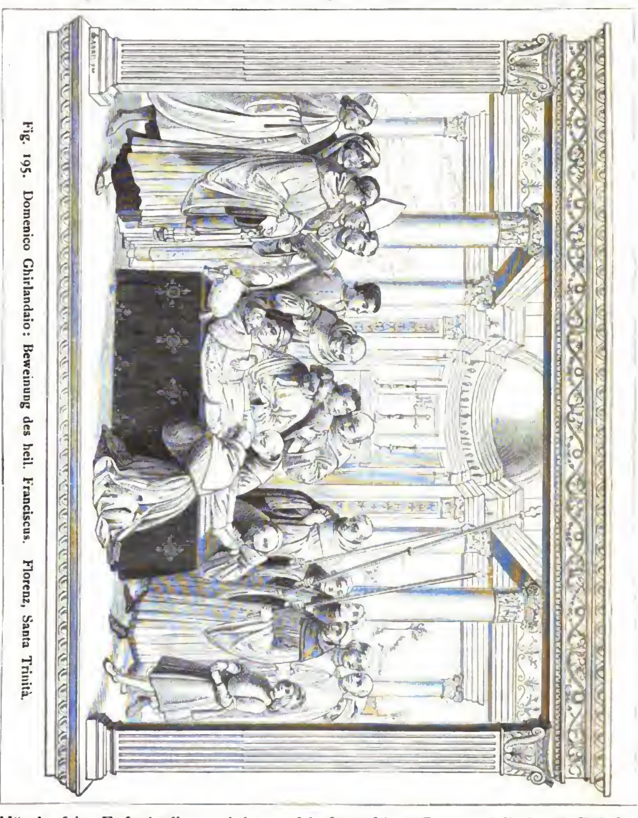


Fig. 195. Domenico Ghirlandaio: Beweinung des heil. Franciscus. Florenz, Santa Trinità.

Hände, feine Füfse küffen, und dem gefchäftsmäfsigen Ceremoniell, das die Priefter mit Rauchfafs und Weihkeffel, der Abt mit dem Augenglas und die gleichgiltigen Chorknaben verrichten. Die Gruppirung der Geftalten ift meifterhaft, und nicht minder fchön ift die Säulenarchitektur mit ihrem Durchblick in die Landfchaft. In der Kraft der Modellirung geht Ghirlandaio über alle Fresco-

maler feit Mafaccio hinaus; in der Farbe und Behandlung zeigt er hier einen grofsen Fortfchritt gegen alle früheren Werke; die Härten find durch malerifche Breite des Vortrags überwunden.

San Gimignano. Pfarrkirche.

Annähernd auf gleicher Stufe ftehen die Wandbilder der Capelle der heiligen Fina in der Pfarrkirche zu S. Gimignano: am Gewölbe die Evangeliften, in den Zwickeln Propheten, an den Wänden zwei grofse Gemälde: der Heiligen erfcheint St. Gregor, und die Beweinung derfelben[1], letztere in allen Hauptmotiven ein Nachklang der eben gefchilderten Todtenfeier des heiligen Franciscus.

Florenz. Santa Maria Novella.

Auf die Saffetticapelle folgte noch ein gröfseres Werk in Florenz, die im Auftrage der Familie Tornabuoni unternommene Ausmalung des Chores in Santa Maria Novella, wo Ghirlandaio's Fresken — laut Infchrift 1490 vollendet — an die Stelle verdorbener Bilder von *Orcagna* traten[2]). Jede der drei Wände enthält in drei Reihen fechs Bilder und zu oberft ein fiebentes in der Spitzbogenlünette. Die Fenfterwand mit ihren fchmaleren Bildern zeigt zu unterft den Stifter Giovanni Tornabuoni und feine Gattin, hierauf die Verkündigung Marias und Johannes den Täufer als Knaben in der Wüfte, als Repräfentanten der heiligen Erzählungen, denen die zwei Seitenwände gewidmet find, zugleich deren zunächft ftehenden Bildern fich anfchliefsend; darüber St. Dominicus und den Tod des Petrus Martyr, da ja die Kirche dem Dominicanerorden gehört; in der Lünette, wie es fcheint, Gott Vater in einer Glorie von Heiligen, den Schutzpatronen von Florenz. An der Wand links breitet fich die Marienlegende aus: die Zurückweifung von Joachims Opfer und die Geburt Marias, ihre Darftellung im Tempel und Vermählung, die Anbetung der Könige und der Kindermord, zu oberft Tod und Himmelfahrt der Jungfrau. An der Wand rechts die Legende Johannes des Täufers: Der Engel erfcheint dem Zacharias im Tempel und die Heimfuchung; die Geburt des Johannes und Zacharias, der die Sprache wiedergewinnt, als er den Namen des Kindes fchreiben will; die Predigt des Johannes in der Wüfte und die Taufe Chrifti; in der Lünette der Tanz der Herodias. Am Gewölbe endlich die Evangeliften.

Die Auffaffung ift nicht eigentlich originell, aber die Vorgänge find ftattlich und eindrucksvoll gegeben bei kräftiger Individualifirung und meifterhafter Bewältigung der Maffen. Obwohl eine gehaltene Würde, oft fogar ein Zug des allzu Ceremoniellen durchgeht, ift der Maler doch auch da, wo es die Sache gebietet, höchfter Kühnheit der Action fähig, wie auf dem leider halb zerftörten Kindermord. Mit *Fra Filippo Lippi* und *Filippino* theilt Domenico die Vorliebe für zahlreiche Nebenfiguren, die *Mafaccio* noch nicht kannte. Da hat er bei der Zurückweifung von Joachims Opfer fich felbft, feinen Bruder *Davide*, feinen Meifter *Aleffo Baldovinetti*, feinen Schüler *Baftiano Mainardi* angebracht. Zu den Seiten des Zacharias im Tempel erblicken wir zahlreiche Mitglieder der Familie Tornabuoni und anderer florentiner Gefchlechter, fowie berühmte Gelehrte, Marsilio Ficino und Polizian, unter den Frauen, die bei der Heimfuchung, der Geburt der Jungfrau auftreten, die berühmteften Schönheiten der Stadt. Trotz aller Epifoden bleibt aber doch die Gefchloffen-

---

1) *Rofini*, Taf. 222.

2) Stiche von *Carlo Lafinio*, einige Farbendrucke der Arundel Society.

heit der Anordung gewahrt. Das ganze häusliche, bürgerliche, vornehme Leben der Zeit fteht uns in diefen Bildern vor Augen: da fehen wir bei dem Tanz der Herodias das fürftliche Gaftmahl, auf anderen Bildern den Kirchenbefuch, den Spaziergang, die Wochenftube. Aber auch das Genrehafte gibt fich in

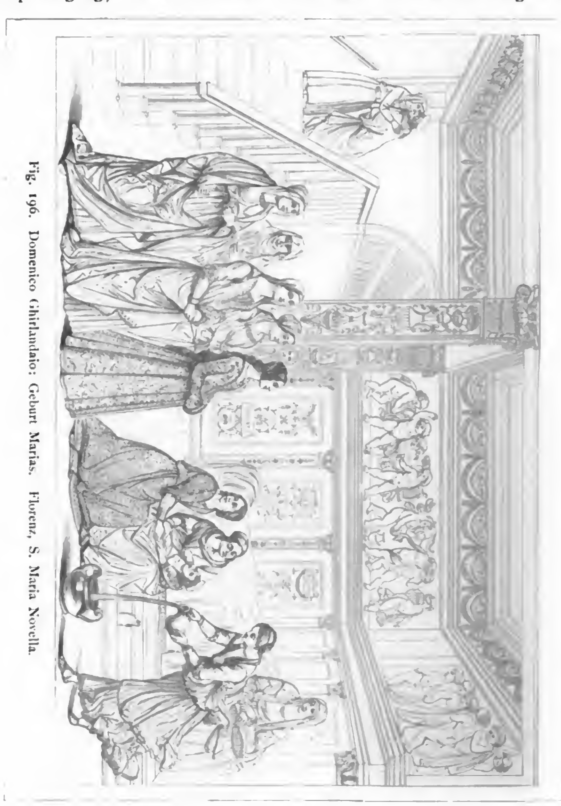


Fig. 196. Domenico Ghirlandaio: Geburt Marias. Florenz, S. Maria Novella.

eigenthümlicher Nobleffe, wie auf der Geburt Marias mit der Wöchnerin, die fich halb emporrichtet, den zwei Frauen, die das Kind bei Laune erhalten, während das Bad bereitet wird, den Damen, die zum Befuche eintreten (Fig. 196). Das Zeitcoftüm ift elegant behandelt, aber auch das Studium der Gewandung nach der Antike nimmt man wahr, das bei dem Streben nach ftrengem Stil

nur manchmal in das Gekünſtelte verfällt, wie bei den flatternden Gewändern des eingieſsenden Mädchens auf Marias Geburt und der verwunderten Mädchen bei der Namengebung durch Zacharias. Meiſterhaft iſt auch überall die Scenerie: die Landſchaften, in denen antike Gebäude auftauchen, die ſtattlichen Hallen mit effectvollen Durchblicken, die ſchönen Innenräume, bei denen überall das Verſtändniſs des architektoniſchen Organismus klar hervortritt, die reich verzierten Pilaſter, Täfelungen und Frieſe, die Reliefs mit nackten Kindern im römiſchen Geſchmack (Fig. 196). Schon am Beginn ſeiner Laufbahn hatte Domenico in Rom die Gelegenheit zum Studium der antiken Denkmäler gefunden, und mit der Zeit reifte ſein Verſtändniſs des Alterthums immer mehr; er zeigt ſich ſtreng und fein, und verglichen mit *Filippino Lippi*, der ähnliche Ziele verfolgte, ruhiger und nicht ſo geſucht.

Moſaik. Dom.

Von Moſaiken des Meiſters iſt noch eine 1490 datirte Verkündigung über einer nördlichen Seitenthüre des florentiner Domes erhalten.

Tafelbilder.

Die ganze Macht und Eigenthümlichkeit ſeiner Begabung zeigt Ghirlandaio nur in der Wandmalerei, die ſein eigentliches Feld iſt; indeſſen hat er auch Tafelbilder voll Stattlichkeit, Energie der Auffaſſung und Gediegenheit der Durchbildung geſchaffen; jene ſeelenvolle Zartheit der Empfindung, wie ſie bei *Fra Filippo* und ſeinen Nachfolgern lebt, iſt ihm nicht gegeben, und nur das Kirchenbild, nicht das häusliche Andachtsbild iſt ſeine Sache. Mit 1485 — er pflegt die Jahrzahl, doch nicht den Namen anzugeben — iſt das ehemalige Altarbild der Cappella Saſſetti, jetzt in der Akademie zu Florenz, datirt: die Geburt Chriſti mit anbetenden Hirten vorn, energiſchen Porträtköpfen, und dem Zuge der Könige fern in der Landſchaft [1]. 1486 war, nach urkundlicher Nachricht [2]), die figurenreiche Krönung Marias aus S. Girolamo bei Narni, jetzt im Palazzo Pubblico daſelbſt, vollendet. 1487 iſt das Rundbild der Anbetung der Könige in den Uffizien [3]) bezeichnet, das nur noch durch das 1488 datirte Altarbild gleichen Gegenſtandes in der Kirche Santa Maria degli Innocenti [4]) übertroffen wird (Fig. 197). Die Könige und ihr Gefolge, meiſterhafte Porträtgeſtalten, nahen der heiligen Familie und beugen das Knie, mit ihnen beiderſeits vorn Johannes der Täufer und Johannes der Evangeliſt als Greis, die jeder eins der köſtlich naturwahren unſchuldigen Kinder empfehlen. In der ſchönen Landſchaft mit einer Stadt am Fluſs und antiken Denkmälern innerhalb ihrer Ringmauern iſt in ganz kleinen Figuren die Verkündigung an die Hirten und der Kindermord zu ſehen. In dieſem vortrefflich gemalten Bilde von gediegenſter Durchbildung kommt der Meiſter der monumentalen Gröſse ſeiner Fresken am nächſten. Auf ähnlicher Stufe der Vollendung ſteht das nicht datirte Altarbild aus S. Giuſto bei Florenz in den Uffizien: die thronende Madonna von vier entzückenden Kinderengeln umgeben, ſeitwärts die Erzengel Michael und Raphael, vorn die knieenden Biſchöfe Zenobius und Juſtus, tief erfaſste Charaktere. Verwandt in der Anordnung wie in der wundervollen

Florenz, Akademie. — Narni. — Florenz, Uffizien. — Innocenti. — Uffizien.

1) *E. Förſter*, Denkmale ital. Malerei, II, Tf. 46.

2) *Milaneſi's* Vaſari, III, S. 276 Anm. Hierdurch hat die Vermuthung von *Crowe* und *Cavalcaſelle*, III, S. 256, die zuerſt Ghirlandaio als Meiſter nannten, Beſtätigung gefunden.

3) *Roſini*, Tf. 66.

4) *E. Förſter*, II, Tf. 47, 48.

Akademie. Ausführung des Fuſsteppichs iſt eine Madonna mit vier Heiligen in der Akademie.

Altarwerk aus S. Maria Novella, München.

Ungefähr gleichzeitig mit der Vollendung der Fresken im Chor von Santa Maria Novella, 1490, mag das prächtige Altarwerk deſſelben entſtanden ſein, deſſen Haupttafeln ſich heute zur Hälfte in der Münchener Pinakothek, zur

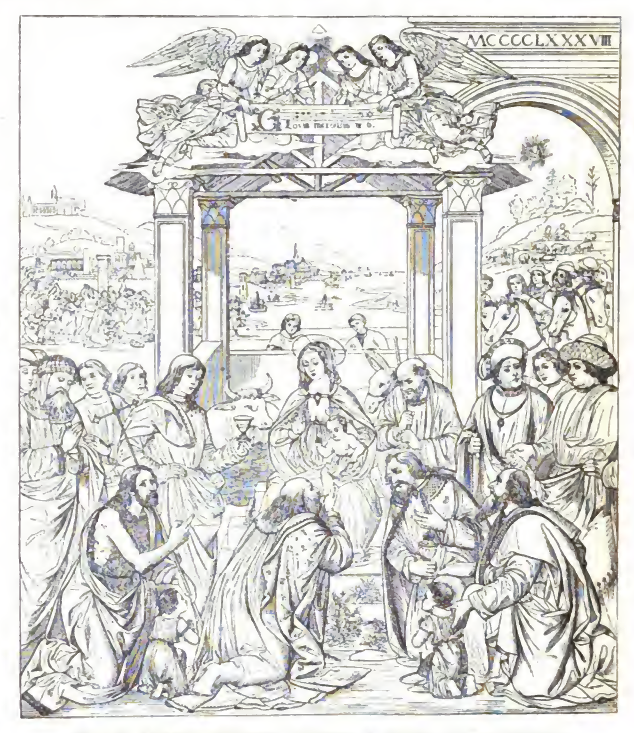


Fig. 197. Domenico Ghirlandaio: Anbetung der Könige. Florenz, Innocenti.

Hälfte im Berliner Muſeum befinden. In München ſieht man das Mittelbild, die Madonna mit dem Kinde in himmliſcher Glorie, von Engeln und Cherubimköpfen umgeben, zu ihren Seiten der Erzengel Michael und der knieende Dominicus, Johannes der Täufer und der knieende Apoſtel Johannes, mit landſchaftlichem Grunde; ebenſo zwei Flügelbilder, St. Laurentius und Katharina von Siena in Niſchen. In Berlin ſind deren ehemalige Auſsenſeiten, St. An-

Berlin.

tonin und St. Vincentius Ferrerius, dem nach Vafari nur die Sprache fehlt, gleichfalls in Nifchen, fowie die ehemalige Rückfeite des Schreines, Chrifti Auferftehung, nach Vafari grofsentheils von Domenico's Brüdern *Davide* (geb. 1452, geft. 1525) und *Benedetto* (geb. 1458, geft. 1497), was die Stillofigkeit der Motive und die harte, bunte Haltung beftätigen.

Zu Domenico's letzten datirten Bildern gehört die Heimfuchung im Louvre, 1491 bezeichnet, aus S. Maria Maddalena de' Pazzi. Der Charakter ift grofsartig, die beiden weiblichen Nebenfiguren find aber nur allzu monumental und die Motive der Gewandung oft überladen; nach Vafari hätten hier gleichfalls die Brüder mitgewirkt, und das fcheint die etwas bunte Haltung zu beftätigen. Sodann ein 1492 bei ihm beftelltes Altarftück in der Camaldulenfer Abtei S. Giufto bei Volterra [1]), jetzt in S. Dalmazio dafelbft: Chriftus mit offenem Buche in der Glorie zwifchen Cherubim und fchwebenden Engeln, unten in der Landfchaft der aufblickende Benedictus, der emporweifende Romualdus, die knieenden Heiligen Attinia und Graeciniana, fowie rechts in der Ecke das Bruftbild des Stifters, Abt Don Giufto Bonvicini.

Paris. Louvre.

Volterra.

So fehen wir bei Ghirlandaio den vollen Realismus der Florentiner Kunft, den aber der Meifter zu controliren und durch Nobleffe in Schranken zu halten verftand, kein zarteres Gefühlsleben im Ausdruck, aber charaktervolle Tüchtigkeit, ernfte claffifche Studien, die aber nicht aufdringlich hervortreten, gediegene Kenntnifs der Perfpective, die fich aber von fpielender Effecthafcherei fern hält, gründliches Studium des Nackten, das doch nicht mit künftlichen Problemen und ungewöhnlichen Motiven Prunk treibt, eine Modellirung von feltener Kraft und auch in Farbe und Vortrag nach anfänglicher Sprödigkeit überrafchende Fortfchritte in der Fresco- wie in der Temperamalerei, der Domenico bei Tafelbildern treu bleibt, ohne fich auf technifche Experimente einzulaffen. War auch Mafaccio origineller, waren die Schritte, die er den Vorgängern gegenüber gethan hatte, gröfser und felbftändiger, fo ift doch nächft ihm Ghirlandaio der bedeutendfte Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Die bisherigen Beftrebungen erfahren durch ihn gewiffermafsen ihren Abfchlufs, und er bereitet zugleich eine neue Epoche vor, wie denn auch einer der gröfsten Meifter der Hochrenaiffance, *Michelangelo*, anfangs fein Schuler gewefen ift.

Abfchliefsendes Urtheil.

Von älteren Schülern und Gehilfen, die in der Bahn des Meifters blieben, ift namentlich fein Schwager *Baftiano Mainardi* aus S. Gimignano, geftorben 1513, zu nennen. Mehrere Wand- und Tafelbilder bewahrt feine Heimathftadt; der Louvre enthält ein Rundbild der Madonna mit dem Kinde nebft dem Johannesknaben und Engeln und mit fchönem Durchblick durch Säulen in die Landfchaft, das Berliner Mufeum die ftehende Maria, ihr auf einem Poftamente fitzendes Kind liebkofend, fowie das feine Porträt eines jungen Mannes, auch diefe Bilder mit landfchaftlichem Grunde. Baftiano kommt in diefen Arbeiten feinem Meifter fehr nahe, ift nicht fo energifch in Ausdruck und Haltung, aber zarter in der Empfindung.

Baftiano Mainardi. S. Gimignano.

Paris. Louvre.

Berlin.

1) *E. Förfter*, Denkmale ital. Malerei, II, Tf. 49.

F. Der Kupferstich.

Deutscher und italienischer Kupferstich.

Bei Behandlung der deutschen Malerei erforderte der Kupferstich eine besondere Berücksichtigung, weil die in ihm vervielfältigten malerischen Erfindungen eine wesentliche Ergänzung zu den vorhandenen Gemälden bilden und weil die gröfsten Maler eigenhändig in dieser Technik thätig waren. Mit dem Kupferstich in Italien [1]) verhält es sich anders; er ist zunächst bei weitem nicht so ausgebildet in der Technik, die Fähigkeit wirklich malerischer Darstellung mittels des Grabstichels ist viel weniger entwickelt, das Druckverfahren unvollkommener. Auch ist diese Technik hier keine so populäre Kunst wie in Deutschland, da in Italien die monumentale, öffentliche Kunst in weit höherem Mafse dem künstlerischen Bedürfnifs des Volkes genügte. Hier findet also nicht eine so massenhafte Production von Heiligenbildern statt; die gedruckten Bilder wenden sich nicht sowohl an die Andacht des Volkes als vielmehr an die geistigen Interessen der Gebildeten, und daher sind auch die neuen Gegenstände, welche der Renaissancegeist hervorruft, antik-mythologische Stoffe, allegorische Darstellungen, besonders häufig. Endlich findet auch in Italien gröfstentheils eine Trennung zwischen dem erfindenden Zeichner und dem Goldschmied, der in Kupfer sticht, statt.

Maso Finiguerra.

Florenz ist der Ort, wo der Kupferstich in Italien zuerst gepflegt wird. Freilich darf man nicht mit Vasari *Maso Finiguerra* als Begründer dieser Technik nennen; wenn er auch von seinen Niellen mitunter zur Probe ein paar Abdrücke in Schwefel und auf Papier genommen hat, die dann auch zum Verkauf kamen, so hat er doch nicht mit der Absicht der Vervielfältigung gestochen. Dagegen taucht unter den zahlreichen anonymen Stechern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Name auf, mit dem wir manche erhaltene Blätter in Verbindung bringen können: *Baccio Baldini*, geboren 1436 in Florenz. Er war aber nach Vasari kein selbst erfindender Zeichner, sondern stach vielmehr wesentlich nach *Sandro Botticelli*, der sich dieser Technik bediente, um die Schöpfungen seiner reichen Phantasie zu verbreiten, und auch seine Illustrationen zu Dante's Inferno in der 1481 bei Niccolò di Lorenzo della Magna erschienenen Ausgabe der göttlichen Komödie in Kupferstich publicirt hat. Die Annahme, dafs Sandro selbst gestochen habe, beruht aber nur auf Mifsverständnissen. Auch *Fra Filippo Lippi* ist nur auf Grund einer gänzlich haltlosen Vermuthung neuerdings als Kupferstecher angesehen worden.

Baccio Baldini.

Antonio Pollajolo.

Dagegen haben wir schon bemerkt [2]), dafs von *Antonio Pollajolo*, der selber Goldschmied war, ein bezeichneter Kupferstich existirt; und noch zwei andere Blätter, Hercules im Kampfe mit Antäus und mit den Giganten, ebenfalls meisterhafte Studien bewegter nackter Figuren (Bartsch 1 und 3) scheinen von der gleichen Hand zu sein. Den Abschlufs dieser Periode des Florentiner Kupferstiches finden wir in den Arbeiten des Goldschmiedes *Christofano*, ge-

1) *Vasari* im Leben Marcanton's, ed. Le Monnier, IX, 256. — *Bartsch:* Peintre-Graveur, XIII. — *Passavant:* Peintre-Graveur, V. — *E. Koloff:* Baccio Baldini, in *J. Meyer's* Allgem. Künstlerlexikon, II, S. 574.

2) S. oben S. 186.

nannt *Robetta*, deſſen Thätigkeit bis in das 16. Jahrhundert reicht[1]). Seinen Blättern liegen zu einem groſsen Theile Zeichnungen von *Filippino Lippi* zugrunde, aber den Figuren im Stil der italieniſchen Frührenaiſſance iſt mehrfach eine nach *Dürer*'ſchen Kupferſtichen copirte Landſchaft geſellt. Die ſchönen Motive und Compoſitionen, die wir in ſeinen Stichen erblicken, hat nur Robetta gewöhnlich in recht unvollkommener Technik reproducirt.

Robetta.

G. Die Miniaturmalerei.

Kunſtſtufe der Miniaturen.

Für die Entwicklung der florentiner Malerei, ja der italieniſchen Malerei überhaupt, ſind die Miniaturen gleichgiltig, und zwar jetzt noch mehr als im 13. und 14. Jahrhundert. Es entſtehen die zierlichſten und geſchmackvollſten Arbeiten, die in den bildlichen Darſtellungen wie im Ornament den Geiſt der Renaiſſance widerſpiegeln; aber ſie ſind abhängig von dem in anderen Künſten begründeten Stile, und wenn auch unter den Illuminatoren höchſt geſchickte Künſtler thätig waren, ſo iſt doch keiner von dieſen eine ſelbſtändige Individualität.

Fortdauer mittelalterlicher Tradition.

Es iſt erklärlich, daſs dieſer abhängige Kunſtzweig noch länger den mittelalterlichen Traditionen folgte und erſt ſpät, nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts, von dem neuen Geiſt der Renaiſſance ergriffen ward. Beiſpiele gewähren die 1431 datirten Vite degli imperatori romani in Paris (Bib. nat. Ital. 131) mit den Geſtalten der Kaiſer oder Scenen, in denen ſie auftreten, in den Initialen. Die Behandlung iſt ſauber und geſchickt, doch der Stilcharakter noch gothiſch; ſelbſt der ſchachbrettförmig gemuſterte Grund iſt noch beibehalten. Auch Facio's degli Uberti Buch »Il dittamondo« ebenda (Ital. 81), 1447 von Andrea Morena aus Lodi geſchrieben, iſt noch ganz in mittelalterlicher Phantaſtik befangen. Als dann der Sieg der Renaiſſance entſchieden iſt, hält die Miniaturmalerei den neu gewonnenen Stil deſto länger feſt. Auch nachdem die Buchdruckerkunſt überall Wurzel geſchlagen, wurden noch immer, als vornehmer Luxus, Bücher geſchrieben und illuminirt, ja manchmal finden wir auch Druckwerke nicht bloſs durch hineingemalte Initialen, ſondern auch durch künſtleriſch werthvolle Miniaturen geſchmückt.

Chorbücher.

Zunächſt bringt die florentiner Illuminirkunſt jene rieſigen Chorbücher hervor, von denen wir heute eine reiche Auswahl aus verſchiedenen Kirchen und Klöſtern in der Bibliothek von S. Marco vereinigt finden. Da ſind viele Chorbücher aus S. Marco ſelbſt beachtenswerth, deren Schmuck man früher dem *Fra Benedetto*, Bruder des *Fra Giovanni da Fieſole*, zuzuſchreiben pflegte, der indeſs nur Schreiber, nicht Illuminator geweſen iſt[2]). Viele ſind vielmehr von *Zanobi Strozzi*, geboren 1412, geſtorben 1468, illuminirt, der ſich als geſchickter Nachfolger Fieſole's herausſtellt. Noch viel höher ſteht aber der vierte Theil des Diurnale aus S. Maria degli Angeli in der Laurentiana mit zwei groſsen Bildern: der von Apoſteln und Camaldulenſer-Heiligen verehrten Dreifaltigkeit und der Frohnleichnamsproceſſion mit 14 Centimeter groſsen

Florenz, S. Marco.

Zanobi Strozzi.

Florenz, Laurentiana.

1) Notizen über ihn mitgetheilt von *Paolo Minucci del Roſſo* im Archivio Storico, Ser. IV, Nr. 9. — *Robetta* war noch 1522 thätig.

2) Einige Farbendrucke der Arundel Society.

Figuren und wirkungsvoller Strafsenperfpective. Auch die Randornamentik hat hier das bisherige, noch von der Gothik beftimmte farbige Blattwerk aufgegeben und ift in dem neuen Gefchmack, den wir gleich fchildern werden, gehalten.

Die Laurentiana bewahrt noch ein anderes Denkmal erften Ranges aus derfelben Zeit, den Ordo missale aus dem florentiner Dom (Cod. 109), einen kleineren Folioband, deffen Illumination im Jahre 1492 bei *Gherardo del Fora* (geb. 1445, geft. 1497) und feinem Bruder *Monte* beftellt worden war [1]. Gherardo, auch Maler und Mofaicift, hatte fich in diefer Eigenfchaft an *Domenico Ghirlandaio* angefchloffen, deffen Einflufs man auch in den Miniaturen erkennt. Ueber dem Textanfang ift eine anmuthige Darftellung der Verkündigung zu fehen, dann folgen weiterhin zahlreiche Vignetten und vor den Canones Missae ein grofses Bild des Gekreuzigten zwifchen Maria und Johannes mit landfchaftlichem Grunde und Stadtanficht; unten Chrifti Beweinung. Die Umrahmung ift ein altarartiger Aufbau mit einem Tritonenrelief oben und Rofenkränzen, die vom Gefimfe herabhängen; entfprechend ift die Textfeite gegenüber verziert. In der Sättigung, Kraft und Klarheit der Farbe reicht kaum ein anderes Manufcript der Schule an diefes heran, und namentlich die Behandlung der Landfchaft fcheint niederländifche Einwirkungen zu verrathen.

Gherardo.

Noch freier kann der neue Gefchmack in denjenigen Büchern auftreten, die für die Privatbibliotheken von Vornehmen und Fürften gefchaffen wurden. Auf fie wurden von den Beftellern wahrfcheinlich noch gröfsere Summen gewendet, und ihr minder grofses Format bedingt eine zartere Behandlung. In Florenz ftanden die Medici an der Spitze der Bücherliebhaber, und in der von ihnen gegründeten Bibliothek, der Laurentiana, ift noch manches köftliche Buch, das für fie hergeftellt wurde, erhalten, fo Auguftinus de civitate Dei (Plut. 12, Cod. 19) und die Opera Aristotelis (Plut. 84, Cod. 1), beide für Pietro, Sohn des Cosmo, ausgeführt, ferner ein 1466 vollendeter Livius (Plut. 63, Cod. 2), gleichfalls mit dem Wappen der Medici. Zahlreiche italienifche Fürften bezogen Bücher aus Florenz, wie Herzog Federigo von Urbino, fur den im Jahre 1478 die reiche zweibändige Foliobibel in der Vaticana (No. 1 u. 2, Bibl. von Urbino) durch Vermittlung des Buchhändlers Vefpafiano Filippi [2]) vollendet ward. Derjenige auswärtige Fürft, der die Schreiber und Maler in Florenz vorzugsweife befchäftigte, war Matthias Corvinus, König von Ungarn (1458—1490), deffen Bücherliebhaberei fogar die der Medici übertraf. Die grofsartige Bibliothek, die er gegründet hatte, ift in alle Welt zerftreut worden, viele Bucher aus derfelben kamen fchon früh in die kaiferliche Bibliothek zu Wien, andere find in den verfchiedenften Bibliotheken Europas zu finden. Ein Reft aus der türkifchen Beute ift vor kurzem vom Sultan dem Nationalmufeum zu Buda-Peft übergeben worden.

Bibliotheken von Privatleuten und Furften.

Matthias Corvinus von Ungarn.

In diefen florentiner Producten wetteifern die Kunft des Schreibers und die des Illuminators mit einander; auch die Schrift in den Arbeiten eines Niccolò da Faenza, eines Antonio Sinibaldo von Florenz ift vom Gefchmack der Renaiffance ergriffen, hat die gothifche Stilifirung mit ihrer ecki-

Schrift.

1) Leben des *Gherardo* nebft Commentar des Herausgebers in *Milanefi's* Vafari, III, S. 237.

2) Ueber diefen f. *Wattenbach:* Schriftwefen, 2. Auflage, S. 411, 469.

gen Bildung und Verfchnörkelung über Bord geworfen und ift zu jenen klaren, gerundeten und claffifchen Formen zurückgekehrt, die fpäter auch in die Erzeugniffe des italienifchen Buchdrucks übergehen und noch heute als unübertroffene Mufter daftehen.

Ornamentaler Stil.

In den ornamentalen Umrahmungen tritt anfänglich ein weifses Geriemfel auf, in das fich allerlei Thiere und Fabelwefen, Reminiscenzen mittelalterlichen Gefchmacks, zugleich aber auch kleine Flügelknaben, in denen der Geift der Renaiffance lebt, mifchen. Das Ganze ift meiftens durch ein aus Goldleiften beftehendes Gerüft zufammengehalten, das fich gelegentlich zu kleinen Medaillons mit Bildern und Emblemen fchliefst. Charakteriftifche Beifpiele gewähren der oben erwähnte Auguftinus, De civitate Dei, in der Laurentiana, oder die italienifche Ueberfetzung von Salluft's Jugurtinifchem Kriege in Paris (Bib. nat. Ital. 125). Mit der Zeit aber ftellt fich ein neues ornamentales Princip feft, das auf dem zunehmenden Einflufs der claffifchen Studien beruht. Die Ränder, an den Ecken und in der Mitte durch Medaillons mit figürlichen Darftellungen oder Wappenfchilder unterbrochen, theilen fich in einzelne Flächen von verfchiedenen, alternirenden oder einander fymmetrifch entfprechenden Farben, Roth, Blau, Grün, von deren fattem Grunde fich zartes goldenes Ornament, edel ftilifirtes Blattwerk oder blofse Linienverfchlingung, abhebt. Reizende Flügelknaben, Sirenen, Tritone, verfchiedene Embleme beleben aufserdem die Flächen, oder Candelaber, Guirlanden, Waffen und Trophäen, Perlen, Kleinodien, antike Cameen in zierlichfter Nachbildung finden hier ihren Platz (Fig. 198). Die ftilvolle Anordnung, die ornamentale Pracht der Farbe find bewundernswerth, diefe aber fteht zugleich in voller Harmonie mit den realiftifch gehaltenen Vignetten und Bildern, in denen ebenfalls auf den Reichthum des Colorits in zart behandelter Gouachemalerei mit Goldfchraffirungen in den Haaren und Gewändern Gewicht gelegt ift.

Attavante.

Der berühmtefte Illuminator diefer Schule, der auch vorzugsweife für Matthias Corvinus befchäftigt war, ift *Attavante degli Attavanti* (nach dem Vater *di Gabbriello*) aus Florenz, geboren 1452.

Vafari [1]) befchreibt auf das ausführlichfte als Schöpfung deffelben einen Codex von Silius Italicus' Gedicht über den zweiten Punifchen Krieg, damals



Fig. 198. Attavante: Leifte einer Umrahmung aus dem Codex No. 654. Wien, Hofbibliothek.

1) Ausgabe von *Milanefi*, II. S. 523; über weitere Schickfale vgl. *Morelli*, Notizie d'opere di difegno, S. 171.

Venedig. Marciana.

in S. Giovanni e Paolo, jetzt in der Marciana zu Venedig (Cl. XII, Cod. LXVIII); aber alle die grofsen Bilder, die er fchildert, die Feldherren, die Gottheiten, die perfonificirten Städte Karthago und Rom fowie Papft Nicolaus V., als Befteller des Buches, find entwendet worden, nur die reich verzierte Eingangsfeite ift noch da: die Initiale O mit der Figur des Autors und einer fchönen Umrahmung mit Medaillons von verfchiedener Form, unter einander verkettet, und Halbfiguren der Kriegshelden, Flügelknaben mit Waffen oder anderen Emblemen enthaltend, umfchloffen von weifsem Geriemfel und Blattwerk auf farbigem Grunde nebft Vögeln und Infekten. Die vollendete Ausführung rechtfertigt Vafari's Bewunderung, aber der Stil der Ornamentik wie der Figuren ift noch ein etwas älterer, und die Anfertigung für Nicolaus V. (1447 bis 1455) fchliefst Attavante's Urheberfchaft aus.

Dagegen find mehrere andere Handfchriften durch Attavante's Namensinfchrift beglaubigt. So das reichfte diefer Bücher: Martianus Capella über die Hochzeit des Mercur mit der Philologie nebft anderen angehängten Schriften in der Marciana zu Venedig (Cl. XIV, Cod. XXXV). Ganz eigenthümlich ift hier die Titelfeite (1 verso) angeordnet. Auf einem weifsen Teppich mit reizendem goldenem Blattwerkmufter und einer Bordüre in Purpurroth und Gold liegt ein ftahlblauer Schild, deffen Blattwerk derber, wie getriebene Arbeit, behandelt ift. Auf demfelben fieht man fymmetrifch angeordnete Flügelknaben, zum Theil in kleinen Medaillons; ein gröfseres Rund mit Goldeinfaffung und blauem Grunde enthält den Titel, und ein Breitbild darüber ftellt die Hochzeit Mercurs im Rathe der Götter dar. Die Seite gegenüber ift mit herrlicher Umrahmung verfehen; manche ähnliche kommen noch im weiteren Verlaufe des Buches vor, das aufserdem fieben fchöne, die ganze Seite füllende Bilder der thronenden freien Künfte enthält. Die Wappenfchilde in den Umrahmungen find ftets abfichtlich verwifcht, mehrmals aber ift ein Rabe, einen Ring im Schnabel, Emblem des Matthias Corvinus, angebracht, und aufserdem kommt auch ein Emblem des Lorenzo von Medici, die Giraffe, vor, fo dafs dies Buch vielleicht zu denjenigen gehört, die bei dem Tode des Königs von Ungarn noch in Arbeit waren, und die dann Lorenzo für fich felbft erwarb [1]).

Bruffel. Bib. de Bourgogne.

Gleichfalls mit dem Namen Attavante's fowie mit Wappen, Namen oder Emblemen des Matthias Corvinus find das Miffale Romanum in der Bibliothèque de Bourgogne, welches die Jahrzahlen 1485 und 1487 enthält, der Commentar des Hieronymus zum Ezechiel in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 654), das 1488 vollendete Breviarium in Psalmos vom heiligen Hieronymus zu Paris (Bib. nat. Lat. 16839) verfehen. Nur die erftgenannte Handfchrift enthält aufser reichen Umrahmungen und Initialen mit Bruftbildern noch zwei gröfsere Miniaturen: den Gekreuzigten zwifchen Maria und Johannes und gegenüber das Jüngfte Gericht vor den Canones missae. Alle diefe Handfchriften, im Ornamentalen unübertrefflich, zeigen auch in den Figuren den ausgefprochenen Charakter der florentiner Schule; während aber *Gherardo* dem *Domenico Ghirlandaio* verwandt fcheint, möchte man bei *Attavante* eher an den Stil eines *Sandro Botticelli* oder *Filippino Lippi* denken. Zeichnung und Modellirung find

Wien. Hofbibliothek. Paris. Nationalbibliothek.

Attavante's Stil.

---

1) *Vafari*, ed. *Milanefi*, III, S. 239.

verſtanden, die Gewandung iſt wohlgeordnet und von ſorgfältiger Durchbildung. Die Köpfe ſind, wie namentlich die Perſonificationen in der Handſchrift zu Venedig zeigen, von feinem Ausdruck, dabei ziemlich naiv und kindlich im Charakter, ohne Idealiſirung.

Verwandte Codices.

Aufser dieſen beglaubigten kommen noch manche andere Handſchriften vor, die einen völlig übereinſtimmenden Charakter zeigen, wie das Brevier des Matthias Corvinus in der Vaticana, mit den Jahrzahlen 1487 und 1492, die Expositio Augustini in Psalmos in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart (Theol. et Phil. fol. 152) und ein lateiniſcher Philoſtrat in Wien (Hofbibliothek Nr. 25), beide gleichfalls für dieſen König angefertigt, endlich das prächtige Brevier des Biſchofs von Gran zu Paris (Bib. nat. Lat. 8879), dieſe alle wohl ebenfalls Arbeiten von Attavante.

Vaticana. Stuttgart. Wien. Paris.

Druckwerk. Neapel.

Als Probe eines meiſterhaft illuminirten Druckwerkes ſei ein Exemplar des griechiſchen Homer in der florentiner Ausgabe von 1488 in der Bibliothek zu Neapel erwähnt. Die Titelumrahmung der Odyſſee — diejenige der Ilias iſt ausgeriſſen — ſteht auf der vollen Höhe der Schule, in Randverzierungen kommt mehrfach das Wappen der Farneſe vor, und das Porträt eines rothgekleideten Jünglings mit ſchwarzer Kappe auf blauem Grunde ſcheint dasjenige des Aleſſandro Farneſe, ſpäteren Papſtes Paul III., zu ſein. Es iſt höchſt lebendig, breit im Vortrage und verräth die Hand eines im Bildniſs geſchulten Meiſters.



ZWEITER ABSCHNITT.

Die toscanisch-umbrischen Schulen. Der Süden.

A. Die Schule von Siena.

Siena. Der glänzende Kunftauffchwung in Florenz kommt keineswegs dem ganzen übrigen Toscana zuftatten; namentlich die gröfseren Städte desfelben zählen in der Gefchichte der Malerei kaum mit, fo Siena, wo zwar in Plaftik und Architektur auch jetzt Hervorragendes geleiftet wird, aber die Verkümmerung der Malerei durch das ganze 15. Jahrhundert fortdauert[1]. Die Maler find unfähig, von fchematifcher Nachahmung älterer Typen und Motive abzugehen. Ihnen mangeln das Naturftudium und die theoretifche Bildung der Florentiner, damit die gründliche Kenntnifs des Körpers und die Kenntnifs der Perfpective. Dabei ift ihre Gefchmacksbildung eine dürftige. Der einzige Vorzug ihrer Leiftungen befteht, namentlich bei Tafelbildern, in der immerhin präcifen, fauberen, aber meift geiftlofen Ausführung.

Domenico di Bartolo. Es lohnt fich kaum, auf die einzelnen Meifter einzugehen. *Domenico di Bartolo*, aus Asciana gebürtig und bis 1444 zu verfolgen, wird namentlich durch fein grofses, bezeichnetes und 1438 datirtes Altarwerk in der Pinakothek zu Perugia, aus S. Giuliano dafelbft, charakterifirt: die thronende Madonna mit vier Heiligen und der knieenden Stifterin; Halbfiguren in Giebeln, an der Predella Bilder aus der Gefchichte Johannes des Täufers, die faft das Befte find; oben ift bei ftrenger Anordnung das Asketifche der männlichen, das Gezierte der weiblichen Heiligen auffallend, die Formen find fchwach, die Gewänder hart. Noch geringer find feine Wandbilder in dem Pellegrinaio (der Pilgerherberge) des Hofpitals S. Maria della Scala in Siena. *Stefano di Giovanni*, genannt *Saffetta*, geftorben 1450, der 1447 die Krönung der Jungfrau als Wandbild an der Porta Romana ausführte und hier bei fteifer Anordnung durch die hageren, grämlichen Typen abftöfst, ift faft noch alterthümlicher. Bei *Sano di Pietro*, geboren 1406, geftorben 1481, ift diefer ftreng kirchliche Stil, wie feine zahlreichen Bilder und Altarwerke in der Galerie zu Siena zei-

Perugia, Pinakothek.

Siena, Spedale.

Saffetta.

Sano di Pietro.

Siena, Galerie.

1) Urkundliches Material bei *Guglielmo della Valle:* Lettere Sanesi, 3 Bde. Venedig 1782 ff. und namentlich in *G. Milanefi:* Documenti per la storia dell' arte Senese. 2 Bde. Siena 1854. Ausführliche Behandlung der Schule bei *Crowe* und *Cavalcafelle*, IV, S. 56 ff, 391.

gen, wenigftens etwas veredelt, der Ausdruck ift anziehender, die Behandlung al tempera von befonderer Zartheit, die ganze Production aber trotzdem eine rein handwerksmäfsige.

Oefter kommt es vor, dafs Künftler, die auf anderen Gebieten tüchtig find, daneben auch als Maler wirken; aber von einem bedeutfamen Einflufs diefer Goldfchmiede und Bildhauer auf die Malerei, wie in Florenz, ift hier nichts wahrzunehmen. Der berühmte Architekt und Ingenieur *Francesco di Giorgio* hat gelegentlich gemalt. Productiver war *Lorenzo di Pietro*, genannt *Vecchietta*, geboren um 1412 zu Caftiglione di Valdorcia, geftorben 1480, zugleich Bildhauer, Goldfchmied und Architekt. Zwar gelingt ihm oft der Ausdruck einer edlen Feierlichkeit, aber auch er ift unfähig, den Zwang der älteren Compofitionsweife und Stilifirung zu brechen und zu wirklichem Naturftudium vorzudringen. Aufser einem Madonnenbilde in der Galerie zu Siena und einem anderen, 1447 datirten in den Uffizien, ift namentlich die grofse Himmelfahrt Marias im Dome der von Pius II. gegründeten Stadt Pienza, 1461, hervorzuheben. Eine Wiederholung in kleinerem Mafsftabe bewahrt die Münchener Pinakothek; die Heiligen auf den Flügeln find hier nur grau in grau untermalt [1]). Wandbilder von ihm in der Sacriftei des Spitals in Siena find neuerdings wieder aufgedeckt worden.

Francesco di Giorgio. Lorenzo di Pietro. Siena, Gal. Florenz. Uffizien. Pienza. München. Siena. Spital.

Etwas höher fteht *Matteo di Giovanni*, geboren um 1435, der von der florentiner Kunft nicht ganz unberührt bleibt, aber zu wenig theoretifch gebildet ift, um ihre Wege zu gehen. Wenigftens find Anfänge von Naturftudium da, die Gewandung ift glücklicher, die Frauenköpfe find edler und feiner, die Geberden werden freier, die Compofition der Altarbilder ift bei aller Würde minder gezwungen; nur Umriffe und Färbung bleiben trocken und hart. Unter mehreren Bildern in der Galerie zu Siena ift feine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen, und zwar Sebaftian, deffen Körper einen Fortfchritt in der Behandlung des Nackten zeigt, Galganus und den knieenden Cosmas und Damianus [2]) hervorzuheben; ferner feien ein Madonnenbild in S. Maria della Neve und die thronende heilige Barbara zwifchen Katharina und Magdalena in S. Domenico, bezeichnet 1479, genannt. Um fo verwilderter und unfähiger in der Formbehandlung find feine dramatifchen Compofitionen, namentlich mehrere Bilder des Kindermordes, wie das 1491 datirte in S. Maria de' Servi.

Matteo di Giovanni. Siena. Galerie. S. Maria della Neve. S Domenico. Servi.

Auf manche andere Maler diefer Zeit, wie *Benvenuto di Giovanni*, wollen wir nicht weiter eingehen. *Bernardino Fungai*, unter deffen Bildern in der Galerie zu Siena eine 1512 bezeichnete Madonna vorkommt, fetzt diefe Richtung bis in das 16. Jahrhundert fort.

Benvenuto di Giovanni. Bernardino Fungai.

Zu den intereffanteften Leiftungen der zeichnenden Künfte gehört in Siena ein grofses decoratives Werk, das farbige Mofaikpflafter des Domes, feit 1369 in Arbeit, aber noch im 15. und 16. Jahrhundert fortgefetzt. Nach den Vorzeichnungen einheimifcher, gelegentlich auch fremder Maler wurden figürliche Darftellungen in fchwarzem, weifsem und rothem Marmor hergeftellt, und

Dom. Marmorboden.

1) Cab. XIX, früher *Gentile da Fabriano*, dann *Taddeo di Bartolo* genannt; unter diefem Namen geftochen bei *E. Förfter:* Denkm. it. Malerei, II, Tf. 3. In feiner Gefch. der ital. Kunft, III, S. 407, hat der Verf. die Benennung corrigirt.

2) *Rofini*, Tf. 58.

zwar seit dem 15. Jahrhundert, im Gegensatze zu den älteren Werken, so, daſs die Gestalten sich hell von dunklem Grunde abhoben und wie eine schraffirte Zeichnung wirkten. Das 1434 bei *Domenico di Bartolo* bestellte Bild des Kaisers Sigismund mit seinem Gefolge, Darstellungen der Cardinaltugenden, zahlreiche Bilder aus dem Alten Testament gehören in diese Epoche.

B. Gentile da Fabriano und die ältere umbrische Schule.

Die umbrische Schule.

Der Name Umbrische Schule, zuerst von Rumohr [1]) in die Kunstgeschichte eingeführt, ist heutzutage eingebürgert, obwohl wir wissen, daſs er nicht völlig zutrifft, und daſs namentlich das Gebiet dieser Schule nicht auf die Grenzen der antiken Landschaft Umbrien beschränkt bleibt. Ihren eigentlichen Sitz hat sie zunächst im oberen Tiberthal, dann weiter östlich im Apennin und der zwischen seiner höchsten Kette und dem adriatischen Meere gelegenen Mark Ancona, also im antiken Picenum. Aber auch nördlich muſs man einige zur alten Gallia cispadana, westlich eine Reihe noch zum alten Etrurien gehöriger Städte, wie Perugia und die damals von Florenz beherrschten Orte Cortona und Arezzo mit einrechnen. Diese Schule hat im Gegensatze zur florentinischen einen provinciellen Charakter. Die Malerei entwickelt sich hier nicht in gröſseren Städten, die Centren der Bildung sind, sondern an kleineren Orten und in abgeschlossenen Gebirgsthälern. So bleiben der Geist und die Ueberlieferungen der älteren Kunst hier naturgemäſs länger in Kraft, vor allem dauert hier die religiöse Empfindung des Mittelalters fort, die in diesen Gegenden, der Heimath des heiligen Franz von Assisi, sogar den Charakter des Schwärmerischen und Sentimentalen anzunehmen pflegt. Diese Gefühlsweise ist das Gemeinsame der umbrischen Malerei, die sich sonst, trotz des lebhaften künstlerischen Austausches und Verkehrs zwischen den verschiedenen Orten, doch in einzelne locale Schulen sondert.

Gentile da Fabriano.

Wir wenden uns zunächst denen zu, die überwiegend in der alten provinciellen Richtung verharren. Zu groſser Geltung brachte es *Gentile da Fabriano*, der nicht nur in den benachbarten Gegenden, in Gubbio, Urbino, den Marken, Perugia, sondern an den verschiedensten Punkten Italiens thätig war. Wir finden ihn in Brescia, in Venedig, wo er an den Malereien im Dogenpalaste theilnahm, in Florenz, wo er am 21. November 1422 in die Gilde aufgenommen wurde, in Siena und Orvieto, wo er um 1425 nachgewiesen ist [2]), endlich in Rom, wo er unter Papst Martin V. im Jahre 1427 gegen den hohen Monatsgehalt von 25 Goldgulden beschäftigt war [3]) und die jetzt untergegangenen Malereien im Lateran ausführte. Das Datum seines Todes ist so wenig wie das seiner Geburt bekannt. Einen Begriff von seiner Kunst gewährt uns heute namentlich die breite, in drei Bögen schlieſsende Anbetung der Könige aus

1) Sein »Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toscanischen Kunstschule, für das 15. Jahrhundert«, ital. Forschungen, II, S. 210, ist trotz aller Ergebnisse neuerer Forschung noch immer höchst wichtig. — Man vergleiche auch den Excurs über die umbrischen Maler in *Passavant's* Raphael. Material für einen Theil dieses Gebietes bei Marchese *Amico Ricci:* Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, 2 Bde., Macerata 1834.

2) Giornale di erudizione artistica, VI, Perugia 1877, S. 149.

3) *E. Müntz:* Les arts à la cour des papes, I, S. 14, 16.

Santa Trinità in der Akademie zu Florenz (Fig. 199)[1]), bezeichnet und 1423 datirt, nebft den zwei Predellenbildern an Ort und Stelle: Chrifti Geburt und Flucht nach Aegypten, und dem dritten, in den Louvre verfprengten: der Darftellung im Tempel. Von alterthümlicher Strenge ift hier nichts wahrzunehmen, aber die Kunft der Anordnung ift in diefer gedrängten Compofition

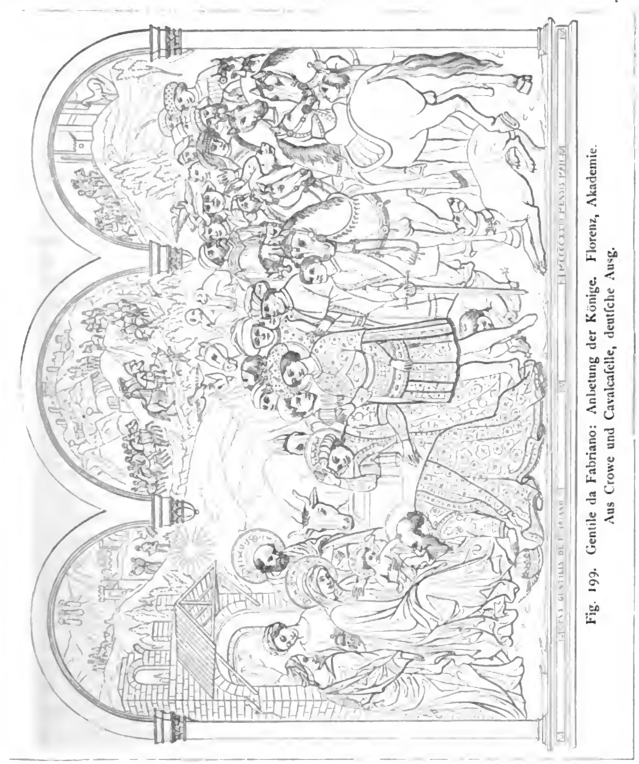


Fig. 199. Gentile da Fabriano: Anbetung der Könige. Florenz, Akademie.
Aus Crowe und Cavalcafelle, deutfche Ausg.

gering. Gewinnend ift eine gewiffe Anmuth und Zartheit in den Köpfen, die in der demüthigen Maria gipfelt, doch eigentliche Vertiefung des Ausdrucks fehlt. Einen befonderen Gefallen findet der Maler an dem Einweben genrehafter Motive und Geftalten, wie des Dieners, der einem Könige den

1) *E. Förfter:* Denkmale ital. Malerei III, Tf. 5.

Sporn abſchnallt, des jungen Burſchen, der ein Pferd führt, der allerliebſten Mädchen hinter Maria, die ein dargebrachtes Goldgefäſs betrachten. Den Formen und Geberden fehlt ſelbſtändiges Leben, aber der Maler giebt ſich oft Mühe, verkürzte Köpfe und Stellungen zu zeichnen. In der von hohem Augenpunkte genommenen Landſchaft ohne alle Luftperſpective iſt in zahlloſen Figuren der Zug der Könige zu ſehen. Die Farbe, harmoniſch, aber nach alterthümlicher Ueberlieferung faſt ſchattenlos, wird in ihrer Heiterkeit durch die Pracht der Gewänder mit ihren plaſtiſch aufgeſetzten Goldverzierungen geſteigert. Scheint uns heute angeſichts eines ſolchen immerhin anziehenden, aber keineswegs bedeutenden Werkes die Schätzung Gentile's übertrieben, ſo müſſen wir erwägen, daſs er damals, als die Bilder der Brancacci-Capelle noch nicht geſchaffen, als ſelbſt die Hauptwerke von *Fra Giovanni da Fieſole* noch kaum entſtanden waren, allerdings Eindruck machen konnte. Aber wie tief ſteht er an Formgefühl wie an Tiefe der Empfindung unter dem Letzteren, und wie bald wurde er von der florentiner Entwicklung überholt!

Giov. Boccaccio da Camerino.

Von etwas ſpäteren Künſtlern aus dieſen öſtlichen Gegenden ſei *Giovanni Boccaccio* aus Camerino hervorgehoben, der im Jahre 1445 bei der Commune zu Perugia um das Bürgerrecht einkam[1]) und 1447, laut Inſchrift, für die Bruderſchaft der Disciplinati von S. Domenico daſelbſt ein jetzt in der Pinakothek zu Perugia befindliches Altarbild[2]) vollendete. Die thronende Madonna mit dem Kinde, deſſen Händchen ein Hund beleckt, iſt von muſicirenden und ſingenden Engeln in drei durch Schranken geſonderten Reihen umgeben; etwas tiefer ſtehen die vier Kirchenväter und knieen Franciscus und Dominicus mit vier (kleiner gehaltenen) Repräſentanten der Bruderſchaft. Haltung und Gewandung der Heiligen ſind übertrieben ſchlicht; in ihrem ſchwärmeriſchen Ausdruck wie in dem bis zum Gezierten Holden und Zarten in den Zügen Marias und der Engel, in der ſtrengen Symmetrie der Compoſition iſt Verwandtſchaft mit den damaligen Sieneſen wahrzunehmen, aber immerhin iſt in der Anordnung eine Abſtufung der Pläne durchgeführt, die einige Anfangsbegriffe von Perſpective vorausſetzt. Als ein Nachfolger dieſes Meiſters kann *Matteo da Gualdo* angeſehen werden, der ſeit 1468 in Arbeiten nachweisbar iſt und 1503[3]) noch am Leben war, aber wie ſein Madonnenbild aus S. Pietro zu Aſſiſi[4]) darthut, noch ſchwächer, gezwungener und geiſtloſer war. *Lorenzo da San Severino*, nach ſeinem Vater *Lorenzo di Maeſtro Aleſſandro*, iſt ſeit 1478 urkundlich nachweisbar und ſtarb 1503[5]). Seine Werke, unter denen eine Madonna mit Heiligen von 1481 in der Collegiatkirche zu Pauſola in den Marken, ein Wandbild, Maria mit dem Kinde nebſt Gott Vater, Engeln, Heiligen, von 1483 in der Kirche zu Sarnano, eine Vermählung der heiligen Katharina mit dem Chriſtuskinde aus Santa Lucia zu Fabriano in der National-

Perugia, Pinokothek.

Matteo da Gualdo.

Lorenzo da S. Severino.

Pauſola.

Sarnano.

---

1) *Ricci* a. a. O. I, S. 199.

2) *E. Förſter:* Denkmale ital. Malerei III, Tf. 9, 10.

3) *Adamo Roſſi* im Giornale di erudizione artistica, I, Perugia 1872, S. 107.

4) *E. Förſter* a. a. O. III, Tf. 4.

5) *Adamo Roſſi* a. a. O. IV (1875) S. 362. Nicht zu verwechſeln mit jenem älteren *Lorenzo*, der 1416 nebſt *Jacopo da S. Severino* die unbedeutenden und alterthümlichen Wandbilder im Oratorium S. Giovanni Battiſta zu Urbino ausführte.

galerie zu London hervorzuheben find, zeigen die Hinneigung zu jener herben asketifchen Richtung, die wir damals in der Schule von Foligno finden.

London, Nationalgalerie.

Hier hatte ein weit bedeutenderer, fehr productiver Maler feinen Sitz, den Vafari mit einem falfchen Familiennamen als »Niccolò Alunno« in die Kunftgefchichte eingeführt hat, weil er in der verfificirten Infchrift eines Bildes in S. Niccolò zu Foligno die Worte »Nicholaus alumnus Fulginie«, d. h. Zögling oder Sohn Foligno's, mifsverftand, den wir aber *Niccolò da Foligno* oder nach feinem Vater *Niccolò di Liberatore* zu nennen haben [1]). Von 1458 an find Arbeiten von feiner Hand nachweisbar; er wurde 1467 zum Gemeinderath, 1472 zu einem der Prioren in Foligno gewählt und ftarb 1502. Die zahlreichen von ihm erhaltenen Werke beftehen, abgefehen von einigen Proceffionsfahnen, aus grofsen, in viele Einzeltafeln zerfallenden Altarwerken von gothifcher Form mit fpitzbogigem Schlufs der einzelnen Abtheilungen, kleineren Bildern in den Giebeln und an den Pilaftern und ftarker Anwendung von Gold namentlich in den maffiven Heiligenfcheinen. Auch die Auffaffung der Figuren ift alterthümlich; fie find nicht ohne Charakter, aber fteif und hölzern, in der Bewegung ungefchickt oder fehlerhaft, dagegen in den Gewändern oft glücklich ftilifirt. Realiftifcher landfchaftlicher Grund ift felten, die Modellirung ift tuchtig, aber oft fchwer in den Schatten, die Farbe kräftig, aber meift einförmig braun, und es fehlt die Einheit des Lichtes. Aber im Ausdruck ift Niccolò tiefer und felbftändiger als die Senefen; feine echt umbrifche Gefühlswärme kann fich in Engeln und Madonnenköpfen oft zu hoher Schönheit und Lieblichkeit fteigern, während er zugleich ebenfofehr des düfter Schwärmerifchen und Asketifchen Herr ift, bei der Darftellung von Schmerz und Klage heftig erfchüttert, manchmal allerdings auch in das Fratzenhafte verfällt. Gerade in Werken diefer Art zeigt er den unverkennbaren Einflufs eines merkwürdigen venezianifchen Malers, der feit 1468 in den Marken und in den Abruzzen, befonders zu Ascoli thätig war, den wir aber erft fpäter berückfichtigen können, des *Carlo Crivelli.*

Niccolò da Foligno.

Unter Niccolò's wichtigeren, meift mit dem Namen und der Jahrzahl bezeichneten Werken fei zunächft das Bild mit dem früheften Datum, 1458, einer Madonna mit Heiligen im Palazzo Municipale, früher in S. Francesco, zu Deruta bei Todi genannt. 1465 ift eine Madonna mit muficirenden und verehrenden Engeln in der Brera zu Mailand, aus S. Francesco in Cagli, datirt. Das grofsartigfte erhaltene Altarwerk Niccolò's ift eine 1466 bezeichnete, von zahlreichen Nebenfiguren umgebene Krönung Marias aus S. Angelo in Montelpare in der Vaticansgalerie; feitwärts fechs ganze und fechs halbe Figuren von Heiligen, an der Predella die Apoftel, fchon recht realiftifche Köpfe, kleinere Figuren an den Pilaftern, Bruftbilder von Cherubim und Heiligen an den Giebeln. Von gleichem Jahre ift eine Proceffions-Standarte auf Leinwand in der Pinakothek zu Perugia (Fig. 200), angefertigt für die Bruderfchaft der Annunziata, datirt [2]). Die Mitte nimmt Marias Verkündigung vor einer Gartenmauer ein, unter derfelben werden Vertreter der Bruderfchaft durch die Heiligen Franciscus und Clara empfohlen, in der Höhe thront Gott Vater, von anbetenden

Deruta.

Mailand, Brera.

Rom, Vatican.

Perugia, Pinakothek

1) *Adamo Roffi* a. a. O. I. S. 249: I pittori di Foligno.

2) *E. Forfter* a. a. O. III, Tf. 13.

und musicirenden Engeln umgeben. Alterthümlich wirkt hier der Wechsel des Maßstabes, obwohl eine architektonische Sonderung fehlt; die Verkündigung ist größer, als alles Uebrige, die Bruderschaft kleiner als ihre Patrone gehalten. Aber in Hinsicht des Ausdrucks ist dies eines der wichtigsten Werke; Maria und der Engel sind von seltener Zartheit und Innigkeit in den Zügen wie in den Geberden, die nur ganz leise an das Gezierte streifen. Eine andere Standarte, aus S. Gregorio in Assisi, 1468 bezeichnet, in der Galerie zu Karlsruhe, ist durch den Ausdruck des gewaltsamen, erregten Schmerzes in der oberen Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes merkwürdig; unten thront der h. Gregorius, umgeben von einer Bruderschaft, von der die Männer ihre blutig gegeißelten Rücken zeigen. Ziemlich übereinstimmend sind die aus fünf Tafeln bestehenden Altarwerke in S. Francesco zu Gualdo Tadino[1]) von 1471, und in der Villa Albani bei Rom, von 1475, angeordnet. In der Mitte die Madonna mit dem Kinde und Engeln, im Giebel über derselben dort die Pietas, während hier der Mittelgiebel zu fehlen scheint, seitwärts vier ganze und dort 8, hier 4 halbe Figuren von Heiligen. Auf dem schönen Gemälde im Dome zu Assisi, der von vier Heiligen umgebenen Madonna, einem in der Composition großartigeren, in den Bewegungen freieren Werke, nebst legendarischen Scenen an der Predella und der Verkündigung im krönenden Giebel, ist die Jahreszahl in der Inschrift verstümmelt. Auch auf dem erwähnten Altarwerke in S. Niccolò zu Foligno, auf dem, wie der Name und Geburtsort, so auch das Entstehungsjahr künstlich in Verse gebracht worden, ist letzteres lückenhaft. Dieses, zu den besten Arbeiten des Meisters gehörig, stellt die Geburt Christi zwischen vier ganzen und vier halben Figuren von Heiligen, in den Giebeln die Auferstehung zwischen den Kirchenvätern, an der Predella Passionsscenen dar. Niccolò's letztes datirtes Bild ist das 1499 bezeichnete Triptychon zu Bastia bei Assisi: Maria mit dem Kinde und Engeln zwischen Sebastian und dem seelenwägenden Erzengel Michael, an der Predella die Pietas, in den Giebeln die Verkündigung und dazwischen Gott Vater.

Karlsruhe, Galerie. — Gualdo Tadino. — Rom, Villa Albani. — Assisi, Dom. — Foligno, S. Niccolò. — Bastia.

Ein ihm nahestehender Zeitgenosse, von dem seine Vaterstadt verschiedene Arbeiten bewahrt, war *Pierantonio Mezzastri* aus Foligno, der, in Ausdruck und Zeichnung schwächer als Niccolò, doch da, wo das Milde, Innige vorwiegt, recht anziehend ist, wie die Freske von 1471 über dem Klosterthor von Santa Lucia zu Foligno, die Madonna mit Engeln und zwei weiblichen Heiligen, zeigt[2]). Pierantonio da Foligno kommt 1458 zuerst urkundlich vor und machte 1506 sein Testament.

Pierantonio da Foligno.

Die bedeutendste Stadt in Umbrien war Perugia; hier war die Nachfrage nach Kunstwerken besonders lebhaft, die verschiedensten umbrischen, senesischen, auch florentiner Künstler arbeiteten für die Stadt, aber die hier einheimische Malerschule erhob sich doch zunächst nicht über das sonstige Durchschnittsmaß der Provinz. Der namhafteste Meister seit der Mitte des 15. Jahrhunderts war *Benedetto Buonfigli*[3]), dessen Thätigkeit von 1450 an nachweis-

Perugia. — Benedetto Buonfigli.

1) *E. Förster* a. a. O. III, Tf. 14.

2) *E. Förster* a. a. O. III, Tf. 15. — Siehe über den Meister *A. Rossi* a. a. O. S. 281.

3) Urkundliches über ihn wie über den folgenden *Fiorenzo* bei *Annibale Mariotti:* Lettere pittoriche Perugine, Perugia 1788.



Fig. 200. Niccolò da Foligno: Verkündigung. Perugia, Pinakothek.

bar ift, und der 1496 fein Teftament machte. Man kann ihn als einen Nachfolger des Gentile da Fabriano anfehen, aber allmählich wirken auch die Einflüffe einer entwickelteren Kunft auf ihn ein. Er beginnt die Körper nach der Wirklichkeit zu ftudiren, ohne indefs der Form völlig Herr zu werden, beftrebt fich den Anforderungen der Perfpective zu entfprechen, bleibt aber in der Anordnung immer noch ftreng fymmetrifch und alterthümlich. Einen Vorzug feiner Werke bildet das warme, harmonifche Colorit. Im Jahre 1450 war er unter Nicolaus V. in Rom befchäftigt[1]), wo aber die Spuren feines Schaffens nicht mehr zu conftatiren find. 1454 erhielt er in Perugia den Auftrag zu den jetzt verdorbenen Wandmalereien in der Capelle des Communalpalaftes, Darftellungen aus den Legenden der Localheiligen Ludwig von Touloufe und Bifchof Herculanus von Perugia. Die Hälfte hatte *Fra Filippo Lippi* im Jahre 1461 abzufchätzen, der Reft war 1496 noch nicht fertig. Bei der Beweinung des heiligen Ludwig[2]) ift die Einförmigkeit des Ausdrucks und der Compofition im Gegenfatze zu der ergreifenden, lebensvollen Auffaffung ähnlicher Scenen durch einen Fra Filippo, einen Ghirlandaio beachtenswerth; aber der Maler hat es fertig gebracht, einen Innenraum mit Säulenftellung, allerdings bei der Anficht ganz von vorn, perfpectivifch zu zeichnen. Unter feinen Tafelbildern in der Pinakothek zu Perugia ift eine thronende Madonna mit Engeln hinter einer Brüftung und mit vier ftehenden Heiligen, Franciscus und Bernardinus, deffen Kopf zerftört ift, Hieronymus mit dem Löwen und Thomas von Aquino, hervorzuheben[3]). Die Anordnung ift faft fo alterthümlich ftreng wie bei Boccaccio von Camerino, und gerade dasjenige Motiv, das einen lebendigeren Zug in das Bild bringen foll, ift mifsglückt: das Herübergreifen des faft nackten Chriftuskindes über die Schulter des heiligen Hieronymus, der dazu viel zu weit von ihm entfernt fteht. Gefällig find die Engel mit den keck auf ihrem Haar balancirenden Rofenkränzen, aber bei Maria und den Heiligen geht die Sentimentalität faft in das Katzenjämmerliche. Bedeutender ift die 1475 bezeichnete Proceffionsfahne der Bruderfchaft San Bernardino, Chriftus zwifchen Engeln, den heiligen Bernardinus fegnend, unten Scenen aus deffen Legende mit einer Anficht von Perugia.

Perugia, Pal. Communale.

Pinakothek.

Fiorenzo di Lorenzo.

Einen Schritt zu weiterer Entwicklung that *Fiorenzo di Lorenzo*. Seine Lebensdaten kennen wir nicht, aber die erfte urkundliche Nachricht über Beftellung eines Altarbildes rührt aus dem Jahre 1472 her, und im felben Jahre wird er auch als Mitglied des Gemeinderathes in Perugia genannt, fo dafs er alfo damals fchon ein angefehener Mann gewefen fein mufs. Da er 1521 noch bei Abfchätzung eines Gemäldes von anderer Hand als Sachverftändiger vorkommt, mag er fehr alt geworden fein; feine erhaltenen Gemälde aber gehören fämmtlich noch dem 15. Jahrhundert an. Unter denen in der Pinakothek zu Perugia nennen wir den 1487 bezeichneten Altar aus S. Francesco: zu den Seiten einer Nifche, die einft eine plaftifche Figur enthielt, die Heiligen Petrus und Paulus, in der Lünette die Madonna mit dem Kinde zwifchen Engeln und Cherubim; ferner eine Madonna, die mit betend zufammenge-

Perugia, Pinakothek.

1) *E. Müntz:* Les arts à la cour des papes, I, S. 92.
2) *Rofini,* Tf. 52.
3) *E. Förfter:* Denkmale ital. M. III, Tf. 8.

fchloffenen Händen das Kind in ihrem Schofse verehrt, unten zwei knieende Engel, in Seitenabtheilungen vier Heilige; dann eine Geburt Chrifti[1]: Maria, Jofeph, ein Hirt, vielleicht mit den Zügen des Stifters, und zwei reizende Engel verehren auf den Knieen das am Boden liegende, die Arme emporftreckende Kind; ein Chor muficirender und fingender Engel in der Höhe, in der Landfchaft die Verkündigung an die Hirten. Ein bedeutendes Bild von Fiorenzo, ohne Namen, doch mit der Jahrzahl 1481, befitzt das Mufeum in Berlin: Maria mit dem Kinde in ganzer Figur auf Goldgrund; beide halten einen Granatapfel, aus dem der Knabe der Mutter einen Kern reicht. Als Probe der Wandmalerei fei die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Chriftuskinde, zur Seite St. Herculanus, in dem Oratorium S. Giorgio zu Perugia erwähnt. Rumohr hat darauf hingewiefen, dafs Benozzo Gozzoli auf ihn eingewirkt zu haben fcheine, der ja in diefen Gegenden gearbeitet hat, aber manchmal nähert fich Fiorenzo fogar den Typen Ghirlandaio's. Behält er die ftrenge Anordnung, die umbrifche Gefühlsinnigkeit noch bei, fo wird er doch lebendiger in den Motiven der Bewegung, arbeitet vielfach, wie bei den Kinderkörperchen, fichtlich nach dem lebenden Modell und ift klar und licht in der Färbung.

Berlin. Mufeum.

Perugia. S. Giorgio.

C. Piero degli Franceschi und feine Nachfolger.

Piero degli Franceschi.

Der ältefte umbrifche Künftler, der die Schranken der provinziellen Manier durchbrach und fich ganz der florentiner Renaiffancebildung hingab, ift *Piero degli Franceschi,* als der Sohn eines Benedetto degli Franceschi in dem Städtchen Borgo S. Sepolcro im oberen Tiberthal, öftlich von Arezzo, geboren, nach feiner Heimath auch *Piero Borghefe* genannt. Das Datum feiner Geburt ift unbekannt; es mag um 1420 fallen; die erfte urkundliche Nachricht über ihn ftammt aus dem Jahre 1439 bis 1440, in welchen er als Gehilfe eines Meifters, der kurz zuvor in Perugia gearbeitet hatte, des *Domenico Veneziano,* bei deffen Arbeiten in Santa Maria Nuova zu Florenz vorkommt[2]. Er ftarb in feiner Heimath im Jahre 1492.

Theoretifche Studien.

Mochte auch die Bedeutung desjenigen Meifters, unter dem er in Florenz arbeitete, eine mäfsige fein, fo war doch dafür das frühe Betreten diefer Stadt für Piero's ganzen Bildungsgang beftimmend. Hier legte er die Grundlage zu feiner Richtung, die wefentlich von theoretifchen Studien ausging. In erfter Reihe ftand für ihn das von *Brunelleschi* begründete Studium der Perfpective; an diejenigen Maler, welche deffen Beftrebungen praktifch weiterführten, wie

1) *E. Förfter* a. a. O. Tf. 16, 17.

2) »Piero della Francesca« nennt ihn *Vafari*, indem er behauptet, er fei fo nach feiner Mutter genannt worden, aber mit dem richtigen Namen hatte ihn fchon fein Landsmann *Fra Luca Pacioli* citirt. Nachrichten über die am Orte angefehene Familie Franceschi bei *Francesco Corazzini:* Appunti storici e filologici su la valle Tiberina superiore, Sansepolcro 1875, citirt in *Milanefi's* Vafari und von *R. Vifcher* in dem von P. degli Franceschi handelnden Abfchnitt feines Buches über Luca Signorelli, S. 63—76. — Die Stelle aus dem Archive von S. Maria Nuova zuerft, nach Mittheilung Milanefi's, in *E. Harzen's* wichtigem Auffatze: »Ueber den Maler Pietro degli Franceschi und feinen vermeintlichen Plagiarius, den Franziskanermönch Luca Pacioli«, Archiv für die zeichnenden Künfte, II. Leipzig 1856, S. 231.

Paolo Uccello und *Andrea del Castagno*, fchlofs er fich an. In fpäteren Jahren verfafste Piero eine theoretifche Schrift über die malerifche Perfpective, die zwar nicht gedruckt, aber von den Zeitgenoffen hochgehalten und vielfach im italienifchen Original wie in der lateinifchen Ueberfetzung von Matteo dal Borgo benutzt worden ift[1]). Von der Herrfchaft über die Linienperfpective in der Zeichnung der Figuren wie in der räumlichen Umgebung legen nun auch Piero's künftlerifche Leiftungen Zeugnifs ab. Mit diefem Studium fteht das der Schattenwirkungen und der Farbenperfpective im Bunde. Gleichzeitig erkennt man in feinen Figuren, namentlich bei der Darftellung des Nackten, eine ungewöhnliche anatomifche Durchbildung. In der Farbe wendet er, ähnlich wie das fpäter die *Pollajolo* und *Verrocchio* thun, eine Mifchtechnik von Oel und Tempera an, nur war er diefen darin voraus, dafs er das Bindemittel gefchmeidiger und flüffiger zu bereiten wufste[2]). Die frühefte Kunde von feinem Schaffen ftammt aus dem Jahre 1445, in welchem er einen Altar für die Spitalkirche feiner Vaterftadt im Auftrage der Bruderfchaft der Mifericordia übernahm[3]). Dies Werk, noch an Ort und Stelle, ftellt Maria als Mutter des Erbarmens, allerlei Volk (kleiner gehalten) unter ihrem Mantel, Heiligengeftalten in Nifchen und an Seitenpilaftern, an der Predella Scenen aus der Paffion und der Auferftehungsgefchichte dar. Bald folgen Arbeiten auswärts, zunächft für den Herrn von Rimini, Sigismondo Pandolfo Malatefta, den er in einer 1451 bezeichneten Freske in S. Francesco dafelbft vor dem heiligen Sigismund knieend, zwei Hunde neben fich, dargeftellt, wuchtige Geftalten in einer Architektur von claffifcher Formenreinheit Von Piero's Arbeiten in Ferrara und Bologna, die Pacioli nennt, haben wir keine Spur. Vafari zufolge hatte er zu Ferrara unter Herzog Borfo (1450—1471) im Palazzo Schifanoja gemalt, und feine Bilder waren fchon damals ruinirt; die neuerdings in einem Saale des oberen Stockwerks aufgedeckten Wandbilder gehören nicht ihm, fondern einheimifchen Künftlern an. Auch wiffen wir nicht, wie es mit feiner Thätigkeit in Pefaro, in Ancona und unter Nicolaus V. in Rom fteht, wo er nach Vafari im Vatican Bilder ausgeführt haben foll, die fpäter für Raphaels Meffe von Bolfena und Befreiung Petri entfernt werden mufsten. Wir lernen ihn heute als Frescomaler wefentlich in feiner Vaterftadt und im nahen Arezzo kennen; dort in der Auferftehung Chrifti im Communalpalaft mit wirkungsvoller Abftufung des vom Schlafe Ueberwältigtfeins und trefflicher Verkürzung in den Wächtern und einer bei allem Realismus überrafchend ftrengen Feierlichkeit in der Chriftusgeftalt, die eben einen Fufs auf den Rand

Borgo S. Sepolcro, Spedale.

Rimini. S. Francesco.

Untergegangenes.

Borgo S. Sepolcro, Communalpalast.

1) Dafs *Harzen* den Werth von Piero's Schrift, die »nur ziemlich allgemein gehaltene Grundregeln« enthalte, unterfchätzt hat, ift von *H. Janitfchek*, der noch zwei andere mit Zeichnungen verfehene Handfchriften kennt, in dem Beiblatt zur Zeitfchrift für bildende Kunft, XIII, Sp. 670, dargethan worden. Das Werk bekundet vielmehr einen bedeutenden Fortfchritt in der Wiffenfchaft der Perfpective gegen Alberti's Tractat von der Malerei.

2) Schon *Pacioli* fagt von ihm in feiner Divina Proportione, cap. XIX, dafs Piero »e olio e guazzo« gemalt habe, und in dem Contract vom 20. December 1466 über eine von ihm für die Bruderfchaft der Nunziata zu Arezzo zu fertigende Kirchenftandarte heifst es, dafs diefelbe »con colori fini e a olio« zu malen fei. Publicirt von *Milanefi* im Giornale storico degli Archivi Toscani, VI, 1862, S. 11.

3) *Corazzini* a. a. O. S. 62; vgl. *Milanefi's* Vafari, II, S. 494 Anm.

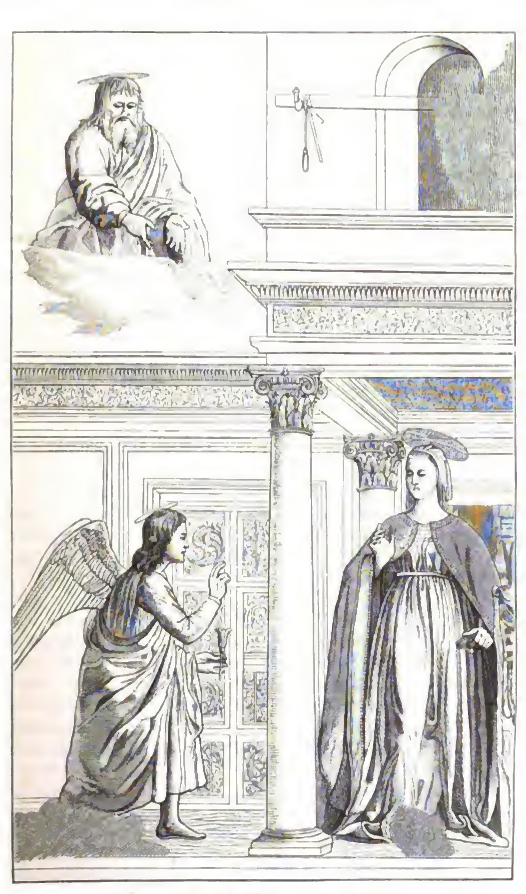


Fig. 201. Piero degli Franceschi: Verkündigung.
Arezzo, S. Francesco.

des Grabes fetzt [1]); hier durch die grofsartige Magdalenengeftalt in einer Nifche neben der Sacrifteithüre im Dome und durch den Bildercyclus im Chor von S. Francesco, der leider vielfach gelitten hat. Die Zeit feiner Entftehung fteht nicht feft, doch war er jedenfalls vor 1466 vollendet, da Piero in einer Urkunde aus diefem Jahre als der Meifter der Chorkapelle von S. Francesco zu Arezzo genannt wird.

Arezzo, Dom.

S. Francesco.

Den Gegenftand bildet die Legende vom Kreuze Chrifti. An der Wand links zu oberft Tod und Beftattung Adams, auf deffen Grab fich der Baum erhebt. aus dem fpäter das Kreuz gezimmert wurde. Darunter die Königin von Saba vor einer Brücke knieend, die, wie ihr offenbart wird, von diefem Baume ftammt; daneben ihr Empfang durch Salomo. Zu unterft der Kampf des Kaifers Heraklius gegen Cofroes von Perfien um diefem das Kreuz abzugewinnen. An der Fenfterwand, unter zwei ftatuarifchen Figuren in der Lünette, die Entfernung des heiligen Brückenbalkens auf Geheifs Salomos und das Suchen nach dem Kreuze in einem Brunnen, beide Bilder den gröfseren Compofitionen an den Nebenwänden angefchloffen, tiefer der Traum des Conftantin, dem ein Engel Sieg durch das Kreuz verheifst, und als Seitenftück die Verkündigung Marias (Fig. 201). An der Wand rechts im mittleren Felde das Auffinden der drei Kreuze und die Erprobung des echten durch Erweckung eines Todten in Gegenwart der Kaiferin Helena, darüber die feierliche Aufrichtung des Kreuzes zu Jerufalem, darunter der Sieg Conftantins und der Untergang des Maxentius.

Stil.

Piero fchafft aus der Reflexion heraus. Er conftruirt feine Compofitionen auf Grund feines theoretifchen Wiffens; die Figuren find plaftifche Körper, die an eine beftimmte Stelle gefetzt, zur räumlichen Umgebung in angemeffenes Verhältnifs gebracht werden, ftaunenswerth richtig in Linien- und Luftperfpective und in wirkungsvollem Relief. Das Nackte, wie auf dem Adam-Bilde, bekundet ein ungewöhnliches anatomifches Verftändnifs, das gründliche Studium des Körpers bei Alt und Jung, Mann und Weib und die Fähigkeit, der mannigfaltigften Stellungen und Verkürzungen Herr zu werden. Dabei ift allerdings die Formenfprache keine gewählte, vielmehr oft fchwerfällig und derb in den Gliedmafsen bei fichtlicher Abhängigkeit vom zufälligen Modell. In der Gewandung läfst Piero das Zeitcoftüm vorherrfchen und bringt auch gern orientalifche Trachten an, wie er fie aus den Küftenftädten der Adria kennen mochte. Die Durchbildung der Rüftungen und aller kriegerifchen Werkzeuge in den Schlachtenbildern fammt den Lichtreflexen auf dem Metall ift höchft präcis. Auch die Pferde in diefen Darftellungen find genau in Form und Bewegungen ftudirt, und in letzteren, fobald fie nur nicht allzu ungeftüm werden, wohlgelungen. Aller Licht- und Schattenwirkungen Herr, verfucht fich Piero auch in künftlichen Beleuchtungseffecten, wie bei dem Traume des Kaifers, auf welchem das Licht vom Engel ausgeht und auf das Bett, den davor fitzenden Kämmerer und die Wachen fällt. Die Architektur, fowohl ferne Stadtanfichten als auch die Hallen, in denen einige Vorgänge fpielen, ift mit gründlichftem Verftändnifs gezeichnet, und in ihr tritt auch das Studium des Alterthums hervor, das in den realiftifchen Figuren weniger zu merken ift.

1) Farbendruck der Arundel Society. — *E. Förfter*, Denkmale ital. M. III, Tf. 6.

Aber bei aller frappanten Naturwahrheit haftet den Geftalten eines an: fie find in der ihnen einmal angewiefenen Haltung erftarrt, verfteinert. Auch die Köpfe find nüchtern, ohne freieres Leben, und mögen auch viele männliche Charaktere trotz aller Kälte bedeutend fein, fo erfcheinen dafür die Frauenköpfe auf fchlankem Halfe und mit hoher Stirn, breiten Backenknochen und faft gefchloffenen Augen fchablonenhaft und im Ausdruck ftumpf. Auch in der Maria auf der Verkündigung, die Piero mit ihrer emporgezogenen Oberlippe und ihren gefenkten Lidern zu einem Idealtypus erheben wollte, und deren Kopf noch am meiften Empfindung zeigt, geht der Ausdruck doch eher in das Hochmüthig-Vornehme als in das Erhabene, und die immerhin edel-ftatuarifche Figur erhält hierdurch wie durch das zu Wohlüberlegte in Stellung und Geberde etwas Affectirtes. Bei feinem rein verftandesgemäfsen Schaffen geht dem Künftler die Wärme und Tiefe der Empfindung, das Unwillkürliche und Befeelte der Motive, fogar die Flüffigkeit in der Compofition ab.

Tafelbilder.

Unter den Tafelgemälden Piero's kommt trotz fchlechter Erhaltung die Taufe Chrifti in der Nationalgalerie zu London, früher in S. Giovanni Evangelifta zu Borgo S. Sepolcro, in Formenbeherrfchung und Meifterfchaft im Nackten jenen Fresken nahe. Unter fpäteren Kirchenbildern ift die Himmelfahrt Marias mit den untenftehenden Heiligen Franciscus, Hieronymus, Lodovicus und Clara in Santa Chiara zu Borgo S. Sepolcro, hervorzuheben, für die, nachdem fie 1454 beftellt worden, die Reftzahlung 1469 geleiftet ward [1]. Von befonderem Werthe find einige Gemälde kleineren Umfangs: St. Hieronymus, vor dem ein roth gekleideter Stifter kniet, zwei kleinere Figuren in landfchaftlicher Umgebung, in der Akademie zu Venedig; dann einige Bilder für den Hof zu **Urbino**. Piero's Aufenthalt dafelbft fand 1469 ftatt, wie fich durch Auslagenberechnungen des *Giovanni Santi* ergibt [2]. In der Domfacriftei ift ein Meifterwerk von ihm: die Geifselung Chrifti vor Pilatus; der Hauptvorgang im Mittelgrunde unter einer herrlichen Renaiffancehalle; rechts vorn drei ftehende Porträtfiguren von edlen Proportionen und mit fchöner Gewandung; das Ganze ein mufterhaft gelöftes perfpectivifches Experiment, auch in der Farbe vortrefflich. Die Porträte des damaligen Herzogs von Urbino, **Federigo von Montefeltre**, und feiner Gemahlin **Battifta Sforza** bewahrt die Galerie der Uffizien: zwei Büften im Profil, beide kühl im Ausdruck und fie ohne feinere Befeelung, aber höchft gewiffenhaft in der Durcharbeitung und von zartem Schmelz des Vortrags. Allegorifche Triumphzüge der beiden, flüchtiger gemalt, find auf den Rückfeiten zu fehen.

London. National-galerie.

Borgo S. Sepolcro, S. Chiara.

Urbino. Dom.

Florenz. Uffizien.

In vielen Beziehungen erinnert Piero's Stil an denjenigen eines grofsen oberitalienifchen Zeitgenoffen, von dem wir fpäter reden werden, des *Andrea Mantegna*, nur dafs diefer mit dem wiffenfchaftlichen Sinn auch Phantafie und Schwung, die Piero fehlten, verband und ihm, wenn auch kaum an Herrfchaft über Form und Perfpective, fo doch an Gefchmack überlegen war.

Verwandtfchaft mit Mantegna.

Setzt nun das doctrinäre Wefen dem künftlerifchen Werthe von Piero's

Nachfolger.

1) Durch diefen urkundlichen Nachweis (*Milanefi's* Vafari, II S. 493 Anm.) find die von *Paffavant* wie von *Crowe* und *Cavalcafelle* ausgefprochenen Zweifel an *Piero's* Urheberfchaft widerlegt.

2) *Pungileoni*: Elegio storico di Giov. Santi, Urbino 1822, S. 75.

Schöpfungen beftimmte Schranken, fo gehört er doch zu den wichtigften Meiftern der ganzen Zeit durch den Einflufs, den er als Vorbild, Bahnbrecher und Lehrer in näheren und ferneren Kreifen geübt hat. Ein Künftler, der ganz auf feinen Beftrebungen fufst, ift *Melozzo da Forlì* (mit Familiennamen *Melozzo degli Ambrofi*), geboren 1438, geftorben in feiner Heimath Forlì am 8. November 1494 [1]). Sein Werden können wir nicht verfolgen, wir lernen ihn gleich auf der Höhe feines Schaffens kennen, und zwar in Rom, wo er in der Zeit Sixtus' IV. thätig war, und zwar nicht blofs vorübergehend, wie die florentiner Maler, die in der Sixtinifchen Capelle arbeiteten, fondern Jahre hindurch. Als unter diefem Papfte die Accademia di S. Luca gegründet wurde, ward

Melozzo da Forlì.

Rom.



Fig. 202. Melozzo da Forlì: Engel. Rom, St. Peter.

fein Name als »Melotius pictor papalis« (päpftlicher Maler) unter den erften aufgenommenen Mitgliedern eingetragen. Sein von Vafari bewundertes Hauptwerk, die Himmelfahrt Chrifti in der Tribuna der Kirche de' Santi Apoftoli, wurde im Jahre 1472 im Auftrage des Cardinals Pietro Riario, des Nepoten von Sixtus IV., gemalt. Aber feit einem Umbau des Chors im Jahre 1711

1) Sein Alter gab die heute nicht mehr vorhandene Grabfchrift an, das Todesjahr, das dort fehlte, die handfchriftliche Chronik von *Leone Cabelli.* — *Gius. Melchiorri:* Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forlì, Roma 1835. — *Eugène Müntz*: Les peintures de Melozzo da Forlì et de ses contemporains à la bibliothèque du Vatican d'après les registres de Platina, Gazette des beaux-arts, 2me période, XII, 1875, S. 369 — Irrthümlich ift die Annahme er habe Marco geheifsen. Die Marcus de Melotius Foroliviensis bezeichneten Bilder, eines von 1501 in Matellica bei Fabriano, rühren von feinem Schüler *Marco Palmazzano* her; vgl. *Crowe* u. *Cavalcafelle*, III S. 343.

find nur noch Fragmente diefer Freske übrig: im Treppenhaufe des Quirinals der auf Wolken emporfteigende Chriftus, der nach Vafari's Ausfpruch »fo gut verkürzt ift, dafs er das Gewölbe zu durchbohren fcheint«. Melozzo be-

Quirinal.



Fig. 203. Melozzo da Forlì: Freske aus der Bibliothek. Rom, Vatican.

handelt das Gewölbebild nicht mehr fo, als ob es auf einer Fläche gemalt und erft nachträglich der Halbkuppel angeheftet fei, fondern er leugnet die Wölbung als Raumgrenze und ftellt ein neues perfpectivifches Princip, die Untenficht (di sotto in sù), auf, der zu Folge die Geftalten fo behandelt find,

als ob fie fich an der Stelle, wo fie erfcheinen, als plaftifche Körper befänden. Faft gleichzeitig, in einem 1474 zu Mantua vollendeteten Gemache, hatte Mantegna dasfelbe perfpectivifche Problem gelöft. Ob ein Schulzufammenhang zwifchen beiden Meiftern beftand, ob von denfelben theoretifchen Vorausfetzungen aus jeder auf feinem Wege zum Ziele kam, ift kaum zu entfcheiden

Mag in der Chriftusfigur durch das zu gewagte Motiv und die etwas eckige Gewandung auch die erftrebte Idealität nicht erreicht fein, fo find die übrigen Refte in der Stanza Capitolare der Sacriftei von St. Peter, drei Köpfe von untenftehenden, emporblickenden Apofteln und elf Halbfiguren muficirender Engel [1]), defto fchöner (Fig. 202). In himmlifcher Begeifterung, hingeriffen durch die Mufik, die fie felbft den Inftrumenten entlocken, finnig niederfchauend oder befeligt emporblickend, in überrafchenden und momentanen Motiven der Bewegung, bei meifterhafter Verkürzung der Köpfe, find diefe Engel von folchem Adel und von fo reiner Schönheit, wie kaum eine zweite Schöpfung der Epoche. Nicht religiöfe, fondern rein poetifche Empfindung hat fie infpirirt. Was Piero degli Franceschi nicht vermochte, vollbringt Melozzo: den kunftvoll conftruirten Geftalten haucht er Schwung und Seele ein.

St. Peter.

In den Jahren 1477—1480 fchuf Melozzo das Frescobild in der Bibliothek des Vaticans, das fich heute, auf Leinwand übertragen, in der vaticanifchen Pinakothek befindet: ein Denkmal des unter Sixtus IV. ausgeführten Bibliothekbaues (Fig. 203). In einer Pfeilerhalle von vollendeter Perfpective fitzt der Papft im Profil, vor dem der Bibliothekar Platina kniet, und hinter beiden ftehen vier Nepoten Sixtus' IV., die Cardinäle Riario und Rovere (der fpätere Julius II.) und die weltlichen Herren Girolamo Riario und Giovanni della Rovere [2]). In der Behandlung des Architektonifchen wie in der ftrengen Plaftik der Geftalten kommt Melozzo hier dem Piero degli Franceschi am nächften; auch das erinnert an den Meifter, dafs der volle Zufammenhang geiftiger Stimmung diefer Porträtgruppe fehlt, in der nur je Zwei und Zwei in Beziehung zu einander ftehen; aber Melozzo's Bildniffe find denn doch bei aller Gemeffenheit feiner belebt.

Vatican, Pinakothek.

Tafelbilder.

So fchwer die Vergleichung auch fällt, da wir als beglaubigte Werke nur Fresken haben, darf man Melozzo doch wohl eine Folge von Tafelbildern zufchreiben, die für Federigo von Montefeltre, Herzog von Urbino, ausgeführt wurde. Urfprünglich mögen es fieben gewefen fein; heute find nur drei, eins im Berliner Mufeum, zwei in der Nationalgalerie zu London, nachweisbar. Jedesmal fitzt auf ftattlichem Throne eine reichgekleidete Frauengeftalt, unter denen nur eine (London) deutlich als Mufik gekennzeichnet ift, die andern aber ebenfalls Freie Künfte perfonificiren, und vor ihr kniet eine Bildnisfigur, ein Buch in Empfang nehmend; auf dem Berliner Bilde ift das Federigo felbft in höheren Jahren; fein Name und feine Titel laufen am Friefe

Berlin. Mufeum London. Nationalgalerie.

1) Einzelne Farbendrucke der Arundel Society.

2) Farbendruck der Arundel Society. — Pietro Riario, der Hauptgünftling des Papftes, Bruder des Girolamo, ftarb bereits am 5. Januar 1574, alfo ift an deffen Schwefterfohn Raphael Riario, der 1477 mit 17 Jahren Cardinal ward, zu denken.

aller drei Bilder fort[1]). Der Vortrag ift paftos bei Anwendung von Oel. Verwandten Charakters ift ein ebenfalls aus dem Palafte zu Urbino ftammendes Bild in Windfor Caftle: der thronende Herzog, neben dem fein Sohn Guidubaldo fteht, hört einem vorlefenden Gelehrten zu; feitwärts Gefolge. Nach dem Alter des Knaben, etwa acht Jahr, mag das Bild um 1480, alfo nicht lange vor dem Tode Federigo's (1482) entftanden fein.

Windfor Caftle.

Sein ihm zunächft ftehender Schüler war *Marco Palmezzano* aus Forlì. Bei den Fresken der Capelle S. Biagio e Girolomo zu Forlì wetteifert er mit dem Meifter in der Untenficht der Gewölbebilder, aber mit noch mehr Erfolg in dem Architektonifchen und Ornamentalen als in dem Figürlichen. Sehr productiv war er in Tafelbildern, die durch ihre Datirung feine Thätigkeit bis 1537 verfolgen laffen. Aufser manchen Arbeiten in Kirchen und Bilderfammlung feiner Vaterftadt nennen wir namentlich die Madonna mit vier Heiligen in der Brera, 1493, eine Halbfigur des kreuztragenden Chriftus in Berlin, 1503, einen todten Chriftus mit Engeln, wie es fcheint 1512, im Louvre und die grofsen Madonnenbilder mit Heiligen in der Münchener Pinakothek, 1513, und im Lateran, 1537; das letztere ift fchon merklich dem Stil der neuen Epoche anbequemt.

Marco Palmezzano.

In Urbino, wo unter dem Herzoge Federigo da Montefeltre, einem der edelften Fürften des damaligen Italiens, Wiffenfchaften und Künfte eifrige Pflege erfuhren, entfaltete fich ein Kunftleben, das für die kleine, abgelegene Bergftadt überrafchend ift. Das alte Caftell wurde zu einem prächtigen Renaiffance-Palafte erweitert. Abgefehen von dem flandrifchen Meifter *Justus von Gent* (1474) wurden hier auch berühmte italienifche Maler aus verfchiedenen Gegenden befchäftigt, 1468 *Paolo Uccello*, 1469 *Piero degli Franceschi*, ferner *Melozzo*. Es ift daher erklärlich, dafs auch die einheimifchen Maler nicht wie an anderen Orten Umbriens im befangenen Provinzialismus ftehen blieben, fondern von der höheren Kunftbildung berührt wurden, welche Meifter diefer Art hierher trugen. Ganz abhängig von Piero degli Franceschi erfcheint der Dominicaner *Fra Bartolommeo Corradini* mit dem Spitznamen *Fra Carnevale*, der zwifchen 1451 und 1484 urkundlich in Urbino vorkommt[2]). Sein für S. Bernardino gemaltes Altarbild, jetzt in der Brera zu Mailand[3]), zeigt unter einer fchönen Renaiffancehalle die Madonna, die das nackte, in ihrem Schofse liegende Kind verehrt, rings um den Thron fechs Heilige und vier Engel, vorn als Stifter Herzog Federigo. Piero's Stil tritt hier in unverdauter Nachahmung zu Tage, die Figuren find ftarr und gezwungen, das fchlafende Kind ift nicht richtig gezeichnet, nur die architektonifche Perfpective ift vortrefflich.

Maler von Urbino.

Fra Carnevale.

Mailand. Brera.

1) Mit Recht fchreiben der neue Berliner und der Londoner Katalog diefe Bilder dem *Melozzo* zu, während *Crowe* und *Cavalcafelle*, III, S. 338, nicht feine eigene Hand in denfelben erkennen wollen.

2) *Pungileoni* a. a. O. S. 52.

3) *Rofini*, Taf. 93. — Wirkliche Beglaubigung des Bildes fehlt allerdings, und die Behauptung von Pungileoni's Gewährsmann, dafs es um 1472 entftanden fei, ift nur deffen Erfindung, indem er in der Madonna die Gemahlin des Herzogs, in dem Chriftuskinde den neugeborenen Guidubaldo fehen wollte.

Giovanni Santi.

Anziehender iſt *Giovanni Santi*, der Vater *Raphael's*, des gröſsten neueren Malers, geboren zu Colbordolo im Herzogthum Urbino, aber ſeit 1450 mit ſeinem Groſsvater Peruzzolo und ſeinem Vater, dem Krämer Sante, in Urbino anſäſſig, wo er am 1. Auguſt 1494 ſtarb. Seine künſtleriſche Richtung wurde gleichfalls durch *Piero degli Franceschi*, mit dem er 1469 in Urbino perſönlich zuſammenkam[1]), und *Melozzo*, ſeinen perſönlichen Freund (»Melozzo a me sì caro« nennt er ihn in ſeiner Reimchronik), beſtimmt. Aber ſein Horizont reichte noch weiter; in eben dieſer Reimchronik, in der er gegen Ende ſeines Lebens die Thaten ſeines geliebten Herzogs Federigo in Terzinen beſang, flicht er dem Abſchnitt, der von der Reiſe des Fürſten nach Mailand handelt, einen Excurs über die Künſte und beſonders über die Malerei ein. Für ſeine ganze künſtleriſche Stellung iſt bezeichnend, daſs er den Adel der Malerei darin ſieht, daſs ſie auf wiſſenſchaſtlicher Vorausſetzung beruht, und daſs er in der Perſpective, der neuen Erfindung des Jahrhunderts, ihre weſentliche Grundlage erkennt. Auch die Namen der Künſtler, die er dann folgen läſst, zeigen in Auswahl und Gruppirung, wie gut und wie allgemein er orientirt war. Die Veranlaſſung zu dem ganzen Excurse gibt ihm aber Federigo's Aufenthalt in Mantua, bei welchem er den Fürſten die Schöpſungen *Mantegna's* im markgräflichen Palaſte bewundern läſst und dieſen Meiſter dann in zahlreichen Strophen feiert. War Giovanni Santi bei dieſer Reiſe, die an das Lebensende des Fürſten fällt[2]), mit in ſeinem Geſolge? denn nicht nur Grafen und Cavaliere, ſondern auch Männer von Geiſt, Gelehrte, Architekten befanden ſich unter denſelben, wie Giovanni ſelbſt ſagt. Iſt er ſelbſtändig bei einer andern Gelegenheit nach Mantua gekommen? Jedenfalls muſs man aus dem Gedichte ſchlieſsen, daſs er den hinreiſsenden Eindruck von Mantegna's Werken, den er ſeinen Fürſten erfahren läſst, ſelbſt erlebt und empſunden hatte, und daſs er, was ihm bei ſeiner von Piero degli Franceschi und Melozzo beſtimmten Richtung als Ideal vorgeſchwebt, erſt in Mantegna, der für ihn der gröſste neuere Meiſter war, vollkommen erreicht ſah.

Reim-chronik.

Die Art, wie Giovanni über Malerei dachte und ſchrieb, erweckt vielleicht Erwartungen, die ſeine Werke nicht ganz erfüllen. Ein origineller Künſtler war er jedenfalls nicht. Zu ſeinen früheſten maleriſchen Werken gehören die Fresken in S. Domenico zu Cagli: über dem Grabe der 1481 geſtorbenen Gattin von Pietro Tiranni, einem aus Cagli ſtammenden Hofbeamten zu Urbino, eine aus dem Grabe ragende Halbfigur Chriſti zwiſchen Hieronymus und Bonaventura; in einer anſtoſsenden Capelle die Madonna zwiſchen zwei Engeln und den Heiligen Franciscus und Petrus, Dominicus und Johannes dem Täufer[3]). Der Thron und ſeine Seitenmauern ſetzen die ſchöne Renaiſſancearchitektur der Capelle fort, und über ihnen, in der Lünette, blickt man in eine Landſchaft mit Chriſti Auferſtehung hinaus (Fig. 204). Wir ſehen, daſs der

Cagli. Fresken.

---

1) Vgl. oben S. 219 Anm. 2. — Hauptwerk über ihn *Pad. Luigi Pungileoni's* citirte Schrift: Elogio storico di Giov. Santi, Urbino 1822; ferner *J. D. Paſſavant*: Raphael d'Urbin et son père Giov. Santi, 2 Bde., Paris 1860 (die franzöſ. Ausgabe iſt der deutſchen gegenüber eine neue Auflage); in künſtleriſcher Kritik *Crowe* und *Cavalcaſelle* (III, S. 354), die ihn indeſs überſchätzen.

2) *Pungileoni*, S. 73, verſetzt ſie irrthümlich in das Jahr 1468.

3) Farbendruck der Arundel Society. — *E. Förſter*, Denkm. d. M., III Tf. 23.

Freund Melozzo's doch auch an den umbriſchen Traditionen feſthielt, beſonders in der ſymmetriſch-kirchlichen Compoſition, in der wiederkehrenden ſentimen-

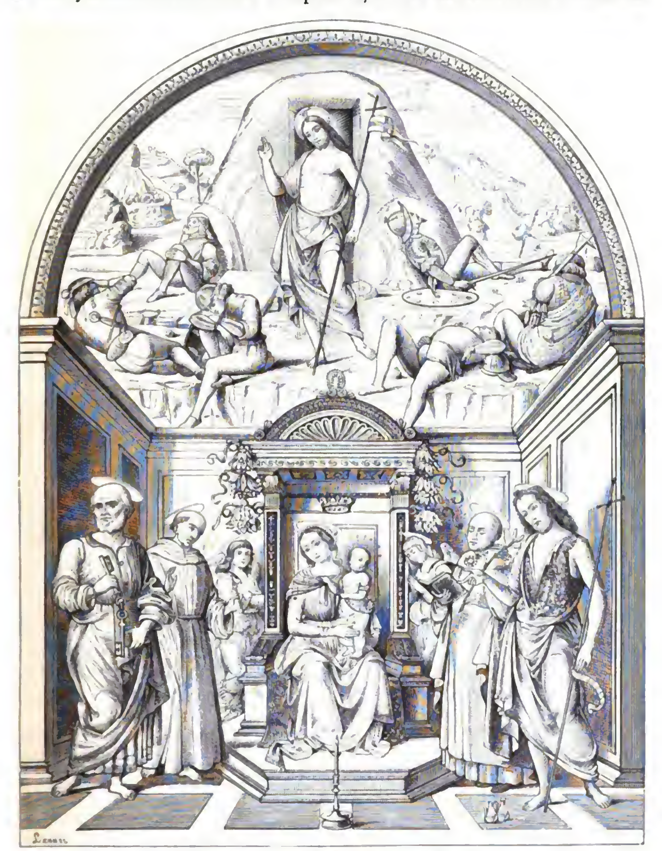


Fig. 204. Giovanni Santi: Freske zu Cagli.

talen Kopfneigung, der durchgehenden Milde und Weichheit des Ausdrucks. Einförmig ſind die Köpfe und oft auch die Motive, wie denn in Chriſtus oben und Johannes unten dieſelbe Stellung einfach wiederholt iſt; dabei ergeht

fich aber Giovanni bei den fchlafenden Wächtern oben in kühnen Stellungen und Verkürzungen, durch die er mit feinen Vorbildern wetteifern möchte, verfällt aber gerade hier zu fehr in umbrifche Zierlichkeit. Die Ausführung ift gewiffenhaft, die Farbe klar und anfprechend, die Gewandung forgfältig und glücklich im Wurf, die Architektur hier wie in allen feinen Arbeiten fchön in den Formen und in der Perfpective wohlverftanden.

Tafelbilder. Das fonft von Giovanni Erhaltene befteht in Altarbildern für Urbino und die benachbarten Landfchaften. 1484 ift die thronende Madonna mit Johannes dem Täufer und Michael, Stephanus und Sophia in der Pfarrkirche zu Gradara bezeichnet, 1489 das Altarbild in der Klofterkirche Montefiorentino bei Urbania [1]): Maria in einer Nifche thronend, die Hand auf der Bruft, fchaut auf das nackte Kind in ihrem Schofse herab; je zwei Heilige, links vorn ein gewappneter Ritter, und je zwei Engel ftehen perfpectivifch effectvoll, Figur hinter Figur, zu beiden Seiten; rechts vorn kniet in voller Rüftung der Stifter Graf Carlo Olivo Pianiani. Engelchöre muficiren über der abfchliefsenden Mauer. Demfelben Jahre gehört nach urkundlicher Nachricht eins feiner Hauptwerke an: das Altarbild der Familie Buffi im Kunftinftitute, früher in der Franciscanerkirche, zu Urbino [2]). Maria mit dem fegnenden Kinde auf dem Throne zwifchen Franciscus und Johannes dem Täufer, Hieronymus und Sebaftian, vor dem, in gleicher Gröfse, wie dies bei Giovanni ftets vorkommt, das Stifterpaar nebft einem Kinde kniet; landfchaftlicher Grund; in der Höhe zwei Engel, eine Krone an Schnüren über Maria's Haupt haltend, und der fegnende Gott Vater in einem Kranze von Cherubim. Die meiften übrigen Bilder find mit dem Namen des Meifters bezeichnet, doch nicht datirt; fo die fchöne Madonna mit vier Heiligen in Santa Croce zu Fano, wo fich in Santa Maria Nuova auch noch eine Heimfuchung befindet; die Madonna mit Catharina und Thomas von Aquino, Hieronymus und dem Apoftel Thomas fowie dem vorn knienden Stifter, einem jungen Grafen Matarozzi, im Berliner Mufeum, früher in der Hauscapelle diefer Familie zu Urbania, übrigens eins der härteren, minder erfreulichen Bilder Giovanni's; eine Verkündigung in der Brera zu Mailand, früher in Santa Maria Maddalena zu Sinigaglia; das Martyrium Sebaftians in S. Sebaftiano zu Urbino, links von dem Heiligen die Schützen, rechts die Stifterfamilie, eins der beften Bilder Giovanni's, doch fchlecht erhalten: der thronende Hieronymus aus S. Bartolo bei Pefaro, eine gediegene Malerei in Leimfarbe auf Leinwand mit fchönem landfchaftlichem Grunde in der Pinakothek des Laterans.

Gradara. Monte-fiorentino. Fano. S. Croce. S. Maria Nuova. Berlin. Mufeum. Mailand. Brera. Urbino. S. Sebaftiano. Rom. Lateran.

Stil. Eine Wandlung feines künftlerifchen Charakters ift nicht wahrzunehmen, höchftens, dafs gegen frühere Arbeiten, wie die Fresken in Cagli, die fpäteren fich etwas mehr von umbrifcher Milde und Zierlichkeit entfernen. In den grofsen Stifterbildniffen erreicht Giovanni oft eine an Piero und Melozzo erinnernde Plaftik und realiftifche Kraft; auch die heiligen Idealfiguren gerathen oft herb; im ganzen aber waltet Gefühlswärme ohne Weichlichkeit vor. Obwohl der Körperbau etwas fchwerfällig, die Glieder mager, Extremitäten und Gelenke nicht immer fein durchgebildet find, macht der Meifter doch Fortfchritte

1) Abbildung bei *Crowe* und *Cavalcafelle*, deutfch, III, S. 372.
2) Geft. im Atlas zur deutfchen Ausgabe von *Paffavant's* Raphael.

im Nackten, wie der tüchtige Sebaftianskörper des Buffi'fchen Altars und der fogar fchwungvoll bewegte in S. Sebaftiano zeigen. Man darf ihn nicht überfchätzen; was er fchafft bewegt fich in befcheidenen Grenzen, aber er ift ftrebfam, gewiffenhaft und anfprechend.

D. Luca Signorelli.

Trotz aller theils directen, theils indirecten Einwirkungen von Florenz her behielten Piero degli Franceschi und feine oben gewürdigten Nachfolger doch noch eine Sonderftellung bei. Den entfchiedenen Uebergang von Piero's Schule in die Bahn der grofsen florentiner Meifter vollzieht erft *Luca Signorelli*[1]), der gröfste Maler der toscanifch-umbrifchen Schule. *Luca di Egidio*, wie er nach dem Vater hiefs, war zu Cortona geboren und zwar 1441, falls Vafari Recht hat, der ihn im Alter von 82 Jahren fterben läfst; vielleicht aber auch etwas fpäter. Die erfte urkundliche Nachricht über ihn, einen künftlerifchen Auftrag in Cortona betreffend, rührt aus dem Jahre 1470 her. Von 1479 bis zu feinem Lebensende finden wir ihn, oft mehrere Jahre hintereinander, häufig in ehrenvollen Aemtern zu Cortona, als Mitglied des Rathes der Achtzehn, des grofsen Rathes, als einen der Prioren. Dazwifchen war er vielfach in künftlerifchen Aufträgen abwefend. Zwifchen Florenz und Rom, Volterra und Loreto war er in ganz Mittelitalien befchäftigt. Allgemein verehrt, liebenswürdig und von feiner Sitte, lebte er endlich als Greis in feiner Vaterftadt, wo er Ende November 1523 ftarb.

Luca Signorelli.

Als Schüler des *Piero degli Franceschi*, der lange im benachbarten Arezzo thätig war, wird er von Pacioli wie von Vafari bezeichnet. Was er von jenem lernte ift zunächft die auf anatomifchen Studien beruhende Kenntnifs der Form, die Darftellung des Nackten. Das Studium der Perfpective diente ihm wefentlich zur correcten Darftellung der Verkürzungen; Piero's Vorliebe für architektonifche Couliffeneffecte theilte er eigentlich nicht. Nur ausnahmsweife fieht man einen folchen auf der Geifselung Chrifti, die nebft einem gleich grofsen Gegenftück, der Madonna mit dem Kinde in einer Glorie von Cherubim, aus Santa Maria del Mercato zu Fabriano in die Brera zu Mailand gelangt ift. Diefe Bilder gehören aber ficher zu den früheften des Meifters, und auf der Geifselung mit ihren oft nur zu gewaltfamen Motiven erinnert auch die etwas ftarre Plaftik an Piero.

Lehrmeifter.

Mailand, Brera.

Zu deffen Einflufs kommt aber offenbar fchon früh der florentinifche, und namentlich waren die malenden Goldfchmiede, die auf anatomifches Studium, unermüdliches Arbeiten nach dem lebenden Modell, feine Durchbildung des Nackten, äufserfte Schärfe und Präcifion der Behandlung ausgingen, ein *Antonio Pollajolo*, ein *Verrocchio*, für ihn beftimmend. Wenn aber Signorelli's Zeichnungen nackter Figuren mitunter auch Verwandtfchaft mit denen von *Leonardo da Vinci* zeigen, fo kommt das nicht von einer Einwirkung diefes denn

Florentiner Einflufs.

1) *J. G. Waagen:* Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli; *Raumer's* Hiftor. Tafchenbuch, 1850, und Waagens kleine Schriften, Stuttgart 1875. S. 80. — *Robert Vifcher*: Luca Signorelli und die italienifche Renaiffance. Leipzig, 1879. — Urkundliche Nachrichten, namentlich über die öffentlichen Aemter Signorelli's bei *Girolamo Mancini*: Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, Cortona 1867, S. 87.

doch erheblich jüngeren Künstlers, sondern vielmehr daher, dass beide von Verrocchio gelernt hatten.

In Florenz war Luca wohl schon ziemlich früh als selbständiger Meister thätig. Einige hervorragende Bilder sind nachweislich hier entstanden, so dasjenige, das am klarsten zeigt, was er in der Darstellung des Nackten zu leisten vermochte, der Pan unter den Hirten im Berliner Museum, identisch mit einer für Lorenzo de' Medici gemalten »Leinwand mit einigen nackten Göttern«, die Vasari erwähnt. R. Vischer hat glücklich hervorgehoben, dass die Composition ganz derjenigen repräsentirender Kirchengemälde, Bilder der thronenden Madonna mit Heiligen, entspricht. Obwohl selbst ein feines Liniengefühl in der Anordnung mitspricht, fehlt dennoch der lebendige Zusammenhang, die rechte Flüssigkeit der Composition; die einzelnen Gestalten präsentiren nur sich selbst; aber diese Studien nach dem lebenden Modell, der vor Pan hingeworfene Jüngling, der die Rohrflöte bläst, die herrliche Rückenfigur zur Linken des Gottes, die beiden Alten, die sich auf ihre Stäbe stützen, das schöne jugendliche Weib dem vorletzten von diesen gegenüber, sind in Bau und Muskeln so fein der Natur abgelauscht, wie das noch kein anderer Maler vermocht hatte (Fig. 205).

Berlin, Museum.

Für Lorenzo von Medici war auch ein Madonnenbild, in den Uffizien, gemalt worden, welches gleichfalls das gründlichste Studium der Form verräth; aber die Bewegung, in der sich Maria zu dem auf dem Boden stehenden Kinde herabbeugt, hat trotz eines grossen Zuges auch etwas Gezwungenes. Die nackten Hirten im Hintergrunde danken nur der Lust des Malers am unverhüllten Körper ihre Entstehung; in der Umrahmung, die das Rundbild zum Rechteck abschliesst, sind zwei grau in grau gemalte Medaillons mit Propheten angebracht. Noch drei andere häusliche Andachtsbilder, sämmtlich rund, sind in Florenz zu sehen. In den Uffizien die heilige Familie mit Joseph, durch die Trefflichkeit der Composition im gegebenen Raume und durch die Grossartigkeit des Madonnentypus bedeutend; im Palazzo Pitti die Madonna mit Joseph und der heiligen Katharina, ausgezeichnet durch feinen geistigen Zusammenhang, ausdrucksvolle Sprache der Hände und tiefe, doch gedämpfte Empfindung; im Palazzo Corsini die sitzende Madonna zwischen den Heiligen Bernhard und Hieronymus in ganzen Figuren, formvollendet im Kinderkörper wie im Büsserleibe des Hieronymus, voll edler melancholischer Milde in den Zügen Maria's. Ein Meisterwerk ist das Porträt eines rothgekleideten Mannes in der Galerie Torrigiani daselbst; auch hier sieht man, wie auf dem zuerst erwähnten Madonnenbilde, nackte Hirten und, wie auf dem Pansbilde, einen Triumphbogen im Hintergrunde. Dieses Bild ist bei der Einfachheit der Aufgabe auch in der Farbe harmonisch, während die übrigen deutlich erkennen lassen, dass Signorelli mehr Zeichner als Maler war. Stets gediegen und kräftig im bräunlichen Gesammtton seiner Bilder, ist er doch oft hart in der Zusammenstellung der Farben bei röthlichen Schattentönen im Fleisch und zu schroffen Licht- und Schattengegensätzen in der Modellirung.

Florenz, Uffizien.

Pal. Pitti.

Pal. Corsini.

Pal. Torrigiani.

Die bisher gewürdigten Bilder, von denen keines eine Jahrzahl aufweist, gehören wohl noch alle der früheren Zeit Luca's an. 1484 ist ein grossartiges Kirchenbild im Dome zu Perugia datirt: die von dem ehemaligen Bischofe der Stadt Jacopo Vannucci, aus edlem Cortonensischem Geschlechte, be-

Perugia, Dom.

ftellte thronende Madonna zwifchen Johannes dem Täufer und Onophrius, Stephanus und Herculanus. Die plaftifche Energie der Geftalten gipfelt in dem greifen Büfser Onophrius und in einem faft nackten mageren Engel, der auf den Stufen des Thrones die Laute fpielt. Zwei 1491 datirte Bilder befinden fich zu Volterra; eine Verkündigung im Dome und eine thronende Volterra.

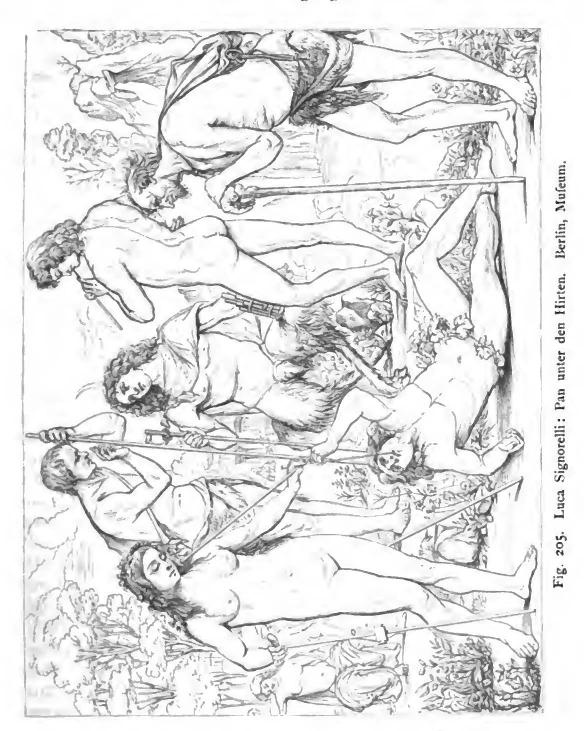


Fig. 205. Luca Signorelli: Pan unter den Hirten. Berlin, Mufeum.

Madonna mit fechs Heiligen und zwei Engeln in S. Dalmazio. 1496 ift ein Martyrium Sebaftians in S. Domenico zu Città di Caftello bezeichnet, fchlecht erhalten, aber hochbedeutend, mit kühnen, doch gewaltfamen Motiven in den Schutzen und von dem berühmten Sebaftiansbilde Antonio Pollajolo's infpirirt. 1498 entftand ein Altarwerk der Familie Bicchi in Sant' Agoftino zu Siena, in der Mitte einft eine Statue des heiligen Chriftophorus, zu den Seiten zwei von Signorelli gemalte, jetzt im Berliner Mufeum befindliche Tafeln: Gruppen von

Città di Caftello.

Berlin, Mufeum.

Heiligen, die einander entfprechen; Magdalena, Clara und der knieende Hieronymus, Auguftinus, Katharina und der knieende Antonius von Padua; grofsartig in den Charakteren, wirkungsvoll im Aufbau und in Farbe und Ausführung zu den beften Arbeiten Signorelli's gehörig.

Fresken. Während aller diefer Jahre war aber Luca auch als Frescomaler thätig. Sein Werk ift das letzte Bild aus der Gefchichte des Mofes in der Sixtinifchen Capelle zu Rom[1]. Luca folgte einem feftgeftellten Programme, wenn er ebenfo wie *Sandro Botticelli* und *Cosimo Roselli* mehrere Momente in Einem Rahmen vereinigte. Links übergibt der greife Mofes dem Josua als feinem Nachfolger den Stab, rechts fitzt er, die Bundeslade zu feinen Füfsen, vor dem verfammelten Volke und lieft feinen Lobgefang. Unter den Umftehenden fehen wir ftattliche bildnifsartige Männergeftalten, fchöne Frauen, ihre Kinder auf der Schulter oder an der Bruft, in der Stellung faft zu gewählt und mit ftudirtem antikifirendem Faltenwurf, während fonft das Zeitcoftüm vorwiegt, Rückenfiguren modifch gekleideter Jünglinge, »nackt in Kleidern«, da ihre knappe Tracht die Körperformen fcharf heraushebt, ein fitzender jugendlicher Heros, faft nackt, offenbar von dem in kleinen Bronzen und Gemmen oft vorkommenden antiken Motive des ruhenden Hermes infpirirt. Mofes, dem der Engel vom Berge das Gelobte Land zeigt, fein Herabfteigen und feine Beftattung fieht man fern in der fchönen Felfenlandfchaft mit dem Blick auf Gewäffer und ein friedliches Thal. Das Bild ift das befte in diefer ganzen Reihe.

Rom. Sistina.

Weit origineller erfcheint der Meifter aber in einer anderen Schöpfung, deren Beftellung von dem Auftrage für die Sistina offenbar nicht weit abliegt: in der Ausmalung der kleinen achteckigen Sacriftei am füdlichen Querfchiffe der Kirche zu Loreto. Der Befteller war der junge Nepote Sixtus' IV. Cardinal Giuliano Rovere, deffen Wappen mit dem Cardinalshut den Mittelpunkt des Gewölbes einnimmt[2]. Zu oberft in den acht Gewölbefeldern ebenfoviele fchlanke Engelgeftalten, einer mit nacktem Oberkörper, alle elegant bewegt, voll Reiz und Anmuth, nur in der Gewandung manchmal gekünftelt, in einigen Motiven, z. B. in den Fingern, faft geziert. Unter ihnen, miteinander alternirend, die vier Evangeliften und die vier Kirchenväter. Von den fieben Wandfeldern — das achte wird durch das Fenfter eingenommen — zeigt das über der Thüre die Bekehrung des Saulus, die übrigen Thomas vor dem auferftandenen Heiland und fünf Paare von Apofteln in bewegter Haltung als Zeugen diefes Vorgangs, lauter grofsartige Charaktere. Feine Renaiffancepilafter mit Gebälk in Unterficht trennen die einzelnen Wandflächen, den Hintergrund bildet blaue Luft. Auch in Farbe und Ausführung fteht diefer Cyclus unter den beften Leiftungen Signorelli's da, der hier zugleich in der Compofitionsweife, der perfpectivifchen Kühnheit, der Darftellung erregter Begeifterung einen Einflufs Melozzo's verräth.

Loreto. Sacriftei.

An den Aufenthalt zu Siena im Jahre 1498, der durch den Altar für S. Agoftino nachgewiefen ift, knüpfen fich auch mehrere Unternehmungen

1) Farbendruck der Arundel Society.

2) *Vafari* nennt Sixtus IV. zwar nicht als Befteller, doch als Bezahler. — Seiner Behauptung, dafs die Deckenmalereien fchon von *Domenico Veneziano* und *Piero degli Franceschi* gemeinfchaftlich begonnen, dann unterbrochen und erft durch *Luca* vollendet worden feien, fteht der einheitliche Charakter des Ganzen und das modernere Gepräge gerade der Engel am Gewölbe entgegen.

der Wandmalerei: die acht groſsen erzählenden Bilder aus der Legende des heiligen Benedictus im Kreuzgange des Kloſters Montoliveto im Seneſiſchen, von denen die zwei letzten, Totila's Schildknappe Rizzo, dann Totila ſelbſt vor dem Heiligen, am beſten ausgeführt und in ihren Kriegergeſtalten am intereſſanteſten ſind; ferner die Wandbilder antiken Gegenſtandes aus dem Palaſte des damaligen Herrn von Siena, Pandolfo Petrucci. Drei: die Verläumdung nach dem von Lukian beſchriebenen Bilde des Apelles, Pan unter den Hirten und die Groſsmuth des Scipio, ſind nicht auf uns gekommen; die vier übrigen, auf Leinwand übertragen, ſind zur Hälfte in der Galerie zu Siena, zur Hälfte in England; dort die Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja und ein thronender Feldherr, von dem eine Auslöſung von Gefangenen erbeten wird; hier bei Mr. Leyland in Liverpool Coriolan, zu dem die Seinigen für Rom flehen, und in der Nationalgalerie zu London die Züchtigung Amors nebſt dem Triumphe der Keuſchheit.

Montoliveto. Siena, Galerie. Liverpool. London, National-galerie.

Auf ſeine herrlichen Malereien beſonders in Siena wird hingewieſen, als am 5. April 1499 der Entſchluſs gefaſst wurde, die Ausmalung der von Fra Giovanni da Fieſole unvollendet gelaſſenen Neuen Capelle am Dome zu Orvieto dem »in ganz Italien hochberühmten Maler« Lucas von Cortona zu übertragen. Dieſer erſte Contract nahm zunächſt nur die Beendigung der Deckenbilder in Ausſicht; am 27 April 1500 wurde dann aber auch über die ganze ſonſtige Ausmalung des Raumes mit ihm abgeſchloſſen. Am 5. December 1504 war das Weſentliche der Arbeit vollendet; was noch fehlte — wohl nur ein Anlegen der letzten Hand und decorative Zuthaten — blieb einem ſpäteren Beſuche in Orvieto vorbehalten.

Orvieto, Dom. Capella Nuova.

Der Gegenſtand dieſes groſsen Bildercyclus iſt die Darſtellung der letzten Dinge (Fig. 206). Die Mächte, die über dem Ganzen walten, treten uns am Gewölbe entgegen; zu dem thronenden Chriſtus zwiſchen Engeln (a) und den Propheten (b), die noch Fieſole gemalt hatte, kamen in den ſechs übrigen Feldern der beiden Kreuzgewölbe: Maria und die Apoſtel (c), die Engel des Gerichtes mit den Marterwerkzeugen und Poſaunen (d), die Chöre der Märtyrer (e), Patriarchen (f), Kirchenväter (g), und Jungfrauen (h), lauter groſsartige Charaktere, häufig in ſprechende geiſtige Beziehung zu einander geſetzt und trefflich in den gegebenen Raum componirt. Für die zwei erſten Felder haben nach urkundlicher Nachricht noch Zeichnungen von Fra Giovanni vorgelegen, aber Luca hat ſich offenbar nur im Gegenſtande an ſie gebunden.

Gewölbe.

7 Fenster 6 · 8 · 5 · 1 · 4 · 2 Eingang 3 · a b c d e f g h

Fig. 206. Capella Nuova zu Orvieto.

Die groſsen unteren Wandbilder beginnen links vom Eingange mit der Predigt des Antichriſt (1). Chriſtus in den Zügen ähnlich, ſteht dieſer auf erhöhtem Sockel, die Schätze der Welt zu ſeinen Füſsen, und redet zu dem Volke, während der Teufel ihm in's Ohr flüſtert. Unter den Zuhörern, in denen die böſen Leidenſchaften erwachen, ſehen wir die frappanteſten, groſsartigſt erfundenen Charaktere: den Mann im Zeitcoſtüm, der, beide Arme in die Seiten geſtemmt, ſich die Sache überlegt; einen von dem linken Ellenbogen her geſehenen Geſellen, einen Niedergeworfenen, der von einem Vornübergebeugten erwürgt wird. In der Ferne mit einem prächtigen Renaiſſancebau gehen Mordthaten und blutige Hinrichtungen vor ſich, Mönche disputiren,

Wände.

ein Todter wird durch den Antichrift erweckt. In der Höhe aber ftürzt ein Engel den Antichrift aus dem Himmel herab. Vorn am Rande fteht als Zufchauer der Maler felbft, und in dem Mönche neben ihm hat man wohl Fra Giovanni, den Beginner des Werkes, zu erkennen.

An der Eingangswand fieht man zunächft Propheten und Sibyllen in orientalifcher Tracht (2), welche dem Volke die kommenden Schrecken verkündigen, während in der Ferne die Greuel von Krieg und Gewaltthat fortdauern, die Gebäude beim Erdbeben zufammenftürzen; andrerfeits (3) das Hereinbrechen vom Tage des Zornes: Im Feuerregen ftürzen Teufel in den keckften Stellungen, zum Theil kopfüber, auf die plötzlich Betroffenen, Entfetzten, fich nicht bergen Könnenden, herab. Diefe zwei Bilder find in das fchmale Hufeifen zwifchen Portalbogen und Gewölbegurt gefügt und werden oben durch eine Gruppe grau in grau gemalter Flügelknaben getrennt.

So wohlverftanden der körperliche Organismus auch bei bekleideten Geftalten, fo frappant die Motive auf diefen Bildern find, fo ift Signorelli doch erft da, wo das Nackte vorwaltet, ganz in feinem Elemente. An der Wand rechts (4) folgt die Auferftehung des Fleifches. Zwei faft nackte Engel auf Wolken, mächtig und zugleich apollinifch fchön, ftofsen in die Pofaunen; die Todten, die fie aufrufen, entringen fich der Erde, theils Gerippe, theils mit Fleifch umkleidet, erftaunt in das neue Leben blickend, einander in die Arme finkend, erwartungsvoll und freudig aufjauchzend, fehnfuchtsvoll emporblickend.

Die bisher betrachteten Bilder ftellen die vorbereitenden Ereigniffe dar; die Wandbilder in der zweiten Hälfte der Capelle, in fich zufammengehörig, behandeln das Jüngfte Gericht, aber fo, dafs die Schilderung der Strafe von der der Belohnung getrennt ift, und beide erft durch die feierlichen Gruppen am Gewölbe wieder vereinigt und zur vollftändigen Darftellung des Gegenftandes werden. Rechts vom Eintretenden, alfo links von Chriftus, die Strafe der Verdammten (5 — Fig. 207), gegenüber der Empfang der Seligen (8), an der Fenfterwand beiderfeits Gruppen (6, 7), die nur Fortfetzung der beiden Hauptbilder find. Die Teufel, keine Fratzenbilder und halb komifche Ungeheuer nach mittelalterlicher Tradition, fondern dämonifche Menfchengeftalten mit höhnifchem Ausdruck, Hörnern, kahlem Schädel oder verwildertem Haar und theilweife mit Fledermausflügeln, ftürzen fich auf die Verdammten, fchmettern fie nieder, würgen und feffeln fie, fchleppen fie fort, zerren fie am Haar zu Boden. Welche gedrängte Maffe von Geftalten! und doch hebt fich jedes Motiv fo klar und plaftifch heraus, in jedem zeigt fich die höchfte Originalität der Erfindung, gipfelnd in jener von *Michelangelo* in fein Jüngftes Gericht übernommenen Gruppe: dem Teufel, der, ein Weib als Beute auf dem Rücken, herabwirbelt. So wie hier war in der neueren Kunft noch niemals die nackte Menfchengeftalt von Wille, Leidenfchaft und Erregung erfüllt worden. Nur die drei Engel in der Höhe, neben den kopfüber Herabftürzenden, wie in alter Zeit als himmlifche Scharwächter behandelt, find durch ihre Rüftungen zu gemeffenem Daftehen und Vorgehen genöthigt. Auf dem Bilde gegenüber erblicken wir die Seligen, ebenfalls nackte Geftalten, ganz von Innigkeit und Dank durchdrungen, mäfsiger bewegt, aber voll Adel und Freiheit der Form; über ihnen fchweben oder fitzen vor goldenem Grunde

Fig. 207. Luca Signorelli: Die Verdammten. Orvieto, Dom.

jugendlich fchöne Engel, muficirend, Blumen ftreuend, Kränze für die Erwählten bereit haltend.

Umrahmung und Beiwerk.

Eine fchöne ornamentale Umrahmung mit Pilaftern und Friefen trennt die Bilder; am Sockel haben zahlreiche kleine Bilder und Medaillons mit Scenen aus Dichtern des Alterthums, der Bibel, der göttlichen Komödie, fowie den Köpfen antiker Dichter und Dante's, der den Maler der letzten Dinge infpirirt hatte, Platz gefunden.

Stil.

Im Gefammteindruck ift auch hier die Farbe das am wenigften Befriedigende. Meifterhaft erfcheinen die Modellirung der einzelnen Geftalten, wie der kühne breite Vortrag überhaupt, aber das Ganze ift nicht harmonifch genug, der röthliche Fleifchton fticht oft fcharf hervor. Defto höher fteht das Werk in Zeichnung, Compofition und geiftigem Gehalt. Was wollen die forgfältigen, wohluberlegt zufammengeftellten Modellftudien bei Piero degli Franceschi, Antonio Pollajolo, Signorelli felbft in feinem Pansbilde bedeuten gegen diefe Darftellung des Nackten mit ihrer hinreifsenden Freiheit und Kühnheit der Bewegung! Hier fehen wir keine leeren Acte, fondern jede Geftalt ift von ergreifendem innerem Leben erfüllt. Die Florentiner in ihren grofsen Frescobildern gingen auf anfchauliche Wirklichkeit aus, die umbrifchen Maler legten in ihre Andachtsbilder den Ausdruck milder, fchwärmerifcher Innigkeit und Frömmigkeit; aber was keine diefer Richtungen bisher gezeigt hatte, offenbarte Signorelli: eine hinreifsende religiöfe Poefie der Auffaffung, für welche die Bewältigung der Naturformen doch nur das Mittel zum Zwecke war. So bezeichnet die Capelle in Orvieto einen gewaltigen Schritt in der Entwicklung der italienifchen Malerei, fie ift der Höhepunkt deffen, was für die Kunft der Frührenaiffance nach einer beftimmten Seite hin zu erreichen war, zeigt aber ihren Schöpfer zugleich als den unmittelbaren Vorläufer eines der gröfsten Meifter der Hochrenaiffance, des *Michelangelo*, in der Begründung und kühnen Bewältigung der Form wie in der erhabenen Idealität der Gefinnung.

Luca's fpätere Stellung.

Als Luca Ende 1504 dies Werk vollendet hatte, ftand es als eine Schöpfung ohne gleichen in Italien da. Aber als kaum vier Jahre fpäter Michelangelo und Raphael ihre Wandbilder im Vatican begannen, brach eine neue Kunftepoche an, und nun erfchienen bald die Fresken Signorelli's nur noch als die ehrwürdigen Leiftungen eines Vorgängers. Er felbft kam noch in der Zeit Julius II., dann in der erften Zeit Leo's X., 1513, nach Rom; aber hier war neben den Jüngeren keine Stätte mehr fur ihn. Ihm blieb nur übrig, aus der grofsen Welt fich zurückzuziehen und ruhig im befcheidenen Kreife provinziellen Dafeins zu verharren. Für Cortona, wo er der angefehene Bürger, der gefeierte Meifter war, für Orte der umliegenden Landfchaften blieb er bis an fein Lebensende befchäftigt.

Cortona, Dom.

Die Reihe der Tafelbilder aus dem 16. Jahrhundert eröffnet die Beweinung Chrifti im Dome zu Cortona, früher in Santa Margherita, von 1502, würdevoll aufgefafst, ftreng und ruhig in den Einzelmotiven. Ganz anders ift der todte

S. Niccolò.

Chriftus, von Engeln und Heiligen umgeben, in der kleinen Kirche S. Niccolò gehalten, durch die Verbindung von tiefem Ernft und milder Innigkeit eigenthümlich und von wunderbarer Grazie in Ausdruck und Bewegung des Engels, der den Leichnam hält. Ein Madonnenbild auf der Rückfeite ift fchlecht erhalten. Nicht datirt, wie das vorige, ift auch die Madonna aus

Florenz, Akademie.

Santa Trinità in Cortona, jetzt in der Akademie zu Florenz, aber ſie gehört offenbar ſchon dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. In der Höhe, kleiner, die Dreifaltigkeit; unten ſitzen zwei groſsartige Charaktere, die Kirchenväter Auguſtinus und Athanaſius, auf den Stufen von Marias Thron, die, das ſchöne



Fig. 208. Luca Signorelli: Madonna. Florenz, Akademie.

nackte Kind im Schoſse, ſelbſt beſcheiden aufgefaſst iſt; aber die volle Freiheit und Gröſse der Renaiſſance erſcheint in den zwei Engeln Gabriel und Michael ihr zur Seite (Fig. 208).

Ein noch ganz im gothiſchen Stil aufgebautes und doch erſt 1507 bezeichnetes Altarwerk mit ſechs Haupttafeln, der thronenden Madonna, über ihr Gott Vater, ſeitwärts acht Heilige, Halbfiguren an den Pilaſtern, Scenen

aus der Kindheitsgeschichte Christi an der Predella, befindet sich in S. Medardo zu Arcevia, einem Bergstädtchen bei Sassoferrato. 1512 ist das Abendmahl Christi, als Cultushandlung aufgefasst, im Dom zu Cortona datirt, mit schöner Abstufung der Bewegungsmotive, auch in der Farbe ansprechend. Im Jahre 1515 schloss Luca den Contract [1]), dem französischen Arzte Alovisius de Rutanis für seine Capelle in S. Francesco zu Montone ein Altarbild aus Freundschaft, gegen blossen Ersatz der Auslagen und gegen das Versprechen ärztlichen Beistandes in Krankheitsfällen zu malen. Das Gemälde, eine Krönung Maria's mit vier Heiligen, befindet sich heute im Palazzo Mancini zu Città di Castello. 1516 ward die Kreuzabnahme in Santa Croce zu La Fratta bei Perugia vollendet, schlecht erhalten aber höchst studirt in der Composition [2]). 1520 beendigte der greise Meister das Altarbild für die St. Hieronymus-Bruderschaft zu Arezzo, jetzt in der dortigen Pinakothek, und kam zu dessen Aufstellung selbst nach Arezzo, wo der Knabe Vasari ihn als Gast seines Elternhauses kennen lernte. Es zeigt die thronende Madonna, von Engeln umgeben, zwischen Stephanus und Donatus, tiefer St. Nicolaus mit dem knienden Stifter Niccolò Gamurrini und St. Hieronymus; zwischen ihnen der sitzende David, den Psalter spielend, nebst zwei Propheten; das Ganze streng aufgefasst, voll edler Motive, aber hart in der Farbe. Noch in seinem Todesjahre, am 14. Juni 1523, empfing er endlich die Zahlung für eine Krönung Maria's in der Collegiatkirche zu Fojano bei Cortona. Wenn auch durch die neue Entwickelung der Kunst bei Seite gedrängt, blieb er doch bis zum Ende unermüdlich und sich selber treu.

Arcevia. Cortona. Dom. Città di Castello. La Fratta. Arezzo. Pinakothek. Fojano

E Perugino und Pinturicchio.

Pietro Perugino.

Ein ähnliches Loos wie *Signorelli* hatte *Perugino*, der mit diesem in dem gleichen Jahre starb, indem auch er nach glänzenden Erfolgen und ruhmreicher Thätigkeit doch im Alter in eine bescheidenere Stellung zurücktreten musste. Ein Bahnbrecher war er freilich nie gewesen, obgleich der grösste Maler der Hochrenaissance, Raphael, aus seiner Schule hervorgegangen ist, aber er hatte sich dadurch eine bestimmte Position geschaffen und ein Publicum gesichert, dass er, in den Traditionen der umbrischen Schule aufgewachsen, sich zwar auch der florentiner Bildung hingab, doch nur um mit Hilfe derselben die umbrische Gefühlsweise, ihre religiöse Wärme und Empfindsamkeit in ein moderneres Gewand zu kleiden und dadurch weiteren Kreisen mundgerecht zu machen.

Pietro Vanucci, genannt *Pietro Perugino* [3]), wohl weil er in Perugia seine Jugend- und Lehrzeit durchgemacht hatte und auch zunächst dort gelebt und gearbeitet hatte, war doch nicht hier, sondern im Jahre 1446 zu Città della

1) Giornale di erudizione artistica, I, S. 10.

2) *Rosini*, Tf. LXV.

3) Urkundliches Material in *Mariotti's* citirten Lettere pitt. perugine. — *Bald. Orsini:* Vita, elogio e memorie dell' egregio pittore Pietro Perugino, Perugia 1804. — Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vanucci detto il Perugino, Giornale di erud. art. II, S. 93 und weiterhin (Nachrichten über Heirath und Gattin. Correspondenz über das Bild für die Markgräfin von Mantua). — *Passavant*: Raphael d'Urbin, I, S. 445.

Pieve im Gebiete von Perugia geboren, weshalb ihn Giovanni Santi auch Pier della Pieve nennt [1]), und ftarb 1523 zu Fontignano bei Perugia. Wer in



Fig. 209. Pietro Perugino: Mittelgruppe aus der Ertheilung des Schlüffelamtes. Rom, Siftina.

1) Er heifst auch in Bilderinfchriften und Urkunden Petrus de Caftro Plebis; Caftello della Pieve ift der ältere Name für Città d. P. — Nach dem Vater hiefs er *Pietro di Criftofano.*

Lehrmeifter. Perugia fein Meifter war, ift nicht zu ermitteln; am nächften läge es vielleicht an *Benedetto Buonfigli* zu denken. Hernach läfst ihn Vafari nach Florenz kommen und unter der Disciplin des *Andrea Verrocchio* ftudiren, aber denkt man auch nicht an ein eigentliches Lehrlingsverhältnifs, fo wird doch felbft ein engerer Anfchlufs des bereits felbftändigeren Pietro an Verrocchio durch den Charakter feiner Arbeiten nicht hinreichend beftätigt.

Da feine Malereien von 1475 im grofsen oberen Saale des Palazzo Communale in Perugia [1]), feine Fresken von 1478 in einer Capelle zu Cerqueto nicht mehr exiftiren, mögen feine früheften Wandbilder diejenigen in der Sixtinifchen Capelle fein: das erfte und das fünfte Bild aus dem Leben Chrifti, die Taufe des Heilandes und die Ertheilung des Schlüffelamtes an Petrus [2]) (Fig. 209). Hier erfcheint er nicht mehr als Anfänger, fondern im Befitze einer hochausgebildeten Kunft. In der Compofition fteht er hinter den beften Florentinern nicht zurück, er ift fogar concentrirter, einfacher als die meiften und treibt mit Nebenfiguren nicht zu viel Prunk. Bei dem zweiten Bilde, dem fchöneren, wohnen aufser den Apofteln nur noch fieben Zufchauer im Zeitcoftüm dem Vorgange bei; andere Epifoden fpielen fich nur in den kleinen Figuren des Mittelgrundes ab, die eigentlich nur als Staffage der fchön behandelten Scenerie erfcheinen. Aus der Landfchaft bei der Taufe taucht fern eine Stadt mit antiken Denkmälern auf; im Hintergrunde des anderen Bildes erhebt fich ein achteckiger Kuppelbau zwifchen zwei antiken Triumphbögen. Hier zeigt fich Pietro's Studium der Perfpective, aber er hat durch Anficht von vorn das Problem vereinfacht und er geht überhaupt nicht darauf aus, durch kunftvolle perfpectivifche Effecte zu glänzen, fondern will nur feine architektonifchen Erfindungen, die ihm als folche Freude machen und die er mit dem Verftändnifs eines Baumeifters von Fach entwirft, zur Darftellung zu bringen. Dabei ift die Farbe und Haltung beider Bilder befonders harmonifch. Die fchwächere Seite aber liegt darin, dafs ein Zug des Conventionellen durchgeht. In der Art, wie der Kopf fich neigt, die Geftalt in ihrer wohlgeordneten Gewandung fich gemeffen bewegt, wie die Hand auf die Bruft gelegt oder verwundert erhoben, wie das Spielbein im Tänzerfchritt herausgedreht wird, liegt etwas Angewöhntes, Einftudirtes, nicht der unwillkürliche Ausdruck des Momentes und der Handlung. Darftellungen dramatifchen Charakters können daher nicht in dem Mafse wie Andachtsbilder feine Sache fein.

Rom. Sixtinifche Capelle.

Aufserdem hatte Pietro hier noch drei Bilder an der Altarwand, die fpäter für Michelangelo's Jüngftes Gericht befeitigt werden mufsten, gemalt: die Himmelfahrt Maria's und zwei Eröffnungsbilder zu den Folgen an den Langwänden: die Findung des Mofes und Chrifti Geburt. Er war alfo hier weit ftärker als die übrigen Maler befchäftigt. Wie lange feine Arbeit währte, ift nicht feftzuftellen. Erft lange nach dem Tode Sixtus' IV., am 5. März 1491, wurde ihm die Reftfumme für feine Malereien in der Sixtinifchen Capelle bezahlt [3]).

---

1) *Rumohr*, II, S. 338 Anm.

2) Farbendruck der Arundel Society.

3) Die Frage, von wem das erfte der erhaltenen Mofesbilder (dem mit den Seinen nach Aegypten ziehenden Mofes tritt ein Engel entgegen und fein Weib Zipora befchneidet den Erftgeborenen) her-

Aufenthalt in Florenz.

Mit der florentiner Kunſt war Pietro offenbar ſchon vor den Arbeiten in der Sixtina in Berührung gekommen; urkundlich nachgewieſen iſt er in Florenz erſt am 5. October 1482, als ihm ein Auftrag für denſelben Saal im Palazzo Vecchio, in dem Ghirlandajo malte, ertheilt wird [1]). Offenbar führte er damals meiſt ein Wanderleben, blieb mit Perugia in Beziehung, war 1484 wieder in Rom, ebenſo 1491 und 1492 im Dienſt des Cardinals Giuliano Rovere. Aber Florenz war doch wohl die Hauptſtätte ſeines Wirkens; ſeit 1488 hören wir wieder von künſtleriſchen Aufträgen daſelbſt, ſeit 1491 kommt er als angeſehener Meiſter bei künſtleriſchen Berathungen und Beurtheilungen von Kunſtwerken vor, Ende 1493 verehelichte er ſich dort mit Chiara Francelli aus Mantua und 1496 kaufte er den Bauplatz für ein Haus. In Florenz war er ſesshaft und hatte er ſeine Werkſtatt, nur dass er bald kürzere, bald längere Zeit auf Geſchäftsreiſen und in auswärtigen Aufträgen abweſend war, auch ſein Peruginer Bürgerrecht behielt.

Tafelbilder. London. National-galerie.

Von Tafelbildern früherer Zeit iſt namentlich ein kleines mit vollem Namen bezeichnetes Temperabild in der Nationalgalerie zu London charakteriſtiſch: Auf einer Brüſtung vor der ſtillen, beſcheidenen Maria ſteht das faſt nackte Kind, greift in ihr blondes Haar und blickt zum verehrenden Johannesknaben herab. Entwickelter iſt bereits das Rundbild im Louvre; die thronende Madonna mit dem Kinde zwiſchen zwei adorirenden Engeln und den Heiligen Roſa und Katharina in ganzen Figuren (Fig. 210). Hier haben wir den Kopftypus, der ſich von nun an bei ihm gleich bleibt: hohe Stirn, feinen Mund, ſanften Blick; bei aller Sorgfalt der Anordnung iſt der Faltenwurf doch ohne groſse Motive, bei allem Liniengefühl, aller Klarheit der Umriſſe ſind doch die Motive der Bewegung nur ſchüchtern, ja manchmal geziert, wie die Fingerhaltung oder der allzu elegante Schritt. Aber was im Handlungsbilde conventionell wäre, iſt im Andachtsbilde am Platze und dient der Stimmung jugendſchöner Unſchuld und holder Beſcheidenheit, innerer Glückſeligkeit und frommer Hingabe, die ſich über das Ganze breitet. Dabei ſehen wir Züge glücklichſten Naturſtudiums, wie im Körper des Kindes, und zugleich iſt die Temperamalerei hier mit feinſtem coloriſtiſchen Gefühl gehandhabt.

Paris. Louvre.

Rom. Villa Albani.

Reine Temperamalerei iſt noch das 1491 bezeichnete, aus ſechs Tafeln beſtehende Altarwerk in der Villa Albani zu Rom: Chriſti Geburt, ſeitwärts je zwei Heilige, oben die Verkündigung, durch Chriſtus am Kreuze getrennt. Dagegen zeigt die ſchöne, 1493 bezeichnete Madonna zwiſchen Johannes dem Täufer und Sebaſtian in den Uffizien, ſpäter in S. Domenico bei Fieſole, das Streben nach techniſcher Neuerung. Es iſt noch nicht in reiner Oelmalerei gehalten, wohl aber in einer Miſchtechnik, wie ja ſolche Experimente in Flo-

Florenz. Uffizien.

rührt, iſt noch nicht gelöſt. Vaſari erwähnt es nicht; neuerdings wurde es ohne Grund auf Rechnung *Signorelli's* geſetzt. *Crowe* und *Cavalcaſelle* haben ganz richtig bemerkt, daſs es in vielen Zügen das Gepräge *Perugino's* trage; wenn es auch nicht durchgängig von deſſen Hand ausgeführt ſcheint. Minder glücklich ſind ſie aber, wenn ſie hier auf *Don Bartolommeo della Gatta* und auf *Pinturicchio* als Gehilfen rathen. Den Erſteren, den Vaſari allerdings gemeinſchaftlich mit Perugino in der Sixtina malen läſst, aber an der Einſetzung des Schlüſſelamtes, hat *Milaneſi* in der neuen Vaſari-Ausgabe (III, S. 227) als Perſönlichkeit wie als Künſtler für mythiſch erwieſen.

1) *Gaye*, I, 578 f. — Die Beſtellung wurde aber ſchon am 31. December zurückgenommen und an *Filippino Lippi* gegeben.

renz damals nichts Neues und Vereinzeltes waren. Auch die thronende Madonna mit vier Heiligen aus demfelben Jahre, in der kaiferlichen Galerie zu Wien, geftiftet von dem Presbyter »Johannes Chriftophori de Terreno«, fcheint in ähnlicher Weife behandelt zu fein, nur dafs hier die ungenügende Erhaltung, die vielen Retouchen und der ftarke Firnifs das Urtheil erfchweren.

Wien. kaif. Galerie.



Fig. 210. Pietro Perugino: Madonna mit Heiligen. Paris, Louvre.

Oelmalerei.

Noch immer find wir über die Gefchichte der Oelmalerei in Italien mangelhaft unterrichtet. Vafari hat Verwirrung angerichtet, indem er die Exiftenz und den Einflufs desjenigen Meifters, der wirklich die flandrifche Technik in Italien einfuhrte, des *Antonello da Meffina*, erheblich zu früh fetzt und die Uebertragung feiner Technik nach Florenz durch die Mordgefchichte von *Andrea del Caftagno* und *Domenico Veneziano* in ein myftifches Gewand kleidet. Wir wiffen, dafs, abgefehen von dem Gebrauche des Oeles als Bindemittel zu Anftreicherarbeiten, auch feine Verwendung in der Wandmalerei wie feine vereinzelte Anwendung bei fonft in Tempera ausgeführten Tafel-

bildern fchon vor den van Eyck häufig war. Ein indirecter Einflufs von dorther kommt alfo nicht in Frage, wenn *Domenico Veneziano* und *Aleffo Baldovinetti* bei Wandgemälden Oel in Anwendung bringen. Auch die Experimente in der Maltechnik bei Tafelbildern, welche die *Pollajolo*, *Andrea Verrocchio* und *Piero degli Francefchi* anftellten, blieben bei einem Mifchverfahren ftehen. Den Uebergang zu der Vortragsweife und dem ganz neuen coloriftifchen Gefühl der van Eyck'fchen Oelmalerei hat keiner von ihnen vollzogen, obgleich es ihnen an Muftern nicht fehlte, da flandrifche Bilder in ganz Italien verbreitet waren, Florenz felbft das Altarwerk von *Hugo van der Goes* befafs. Die Studien der Vorbilder und das Experimentiren reichten alfo nicht aus; nur durch perfönliche Unterweifung in der Mifchung und im Auftrage der Farben konnte die Oelmalerei erlernt werden.

Perugino hatte fich zunächft, wie in dem Bilde der Uffizien, nur den Verfuchen der genannten florentinifchen und umbrifchen Künftler angefchloffen. Aber unmittelbar darauf fehen wir ihn im Befitze der wirklichen Oelmalerei, die er mit vollkommener Sicherheit und Meifterfchaft handhabt, und zwar unferes Wiffens früher, als irgend ein anderer Meifter Mittelitaliens.

Es frägt fich nun, wie und wo er diefe Technik erlernt hat? Eine Verknüpfung beftimmter Thatfachen macht es uns wahrfcheinlich, dafs dies in Venedig gefchehen ift, wo Antonello da Meffina feinen Wohnfitz aufgefchlagen hatte und bald darauf die neue Technik nicht mehr eine Geheimlehre, fondern das allgemeine Eigenthum der ganzen Schule war, an deren Spitze die beiden Brüder *Bellini* ftanden.

Aufenthalt in Venedig.

Durch urkundliche Nachrichten wiffen wir, dafs Perugino Venedig betreten hat; am 14. Auguft 1494 wird nämlich mit »maistro piero peroxini depentor« der Vertrag über ein Bild für den Saal des Grofsen Rathes im Dogenpalafte abgefchloffen, das freilich dann, wie fo manche andere von Perugino übernommene Arbeiten, nicht zur Ausführung kam [1]).

Florenz. Uffizien.

Die Anwendung eigentlicher Oelmalerei, zu der es Perugino 1491 und 1493 noch nicht gebracht hatte, fcheint uns nun aber nicht zweifelhaft bei dem infchriftlich vom Juli 1494 datirten Bruftbilde eines Mannes mit kleinen Augen und vollem Untergeficht vor landfchaftlichem Hintergrunde, in den Uffizien, wo es als eigenes Porträt Perugino's den Malerbildniffen eingereiht ift. Eine neuere Unterfuchung der Infchrift hat aber dargethan, dafs es den 1496 in Venedig geftorbenen Florentiner Francesco dell' Opere darftellt. Hält man das Datum diefes Gemäldes mit dem des erwähnten Contractes zufammen, fo fpricht die Wahrfcheinlichkeit dafür, dafs es in Venedig entftanden ift. Crowe und Cavalcafelle haben treffend hervorgehoben, dafs es durch die Präcifion des Umriffes, die vorzügliche Modellirung und die Kühnheit der Pinfelführung einen Platz neben Bildniffen von Antonello da Meffina behauptet. Ebenfo unverkennbar ift die Oelmalerei in der 1494 bezeichneten Madonna auf dem Throne zwifchen Jacobus und Auguftinus in Sant' Agoftino zu Cremona, alfo halbwegs von Venedig nach Florenz, einem nicht nur in der Echtheit des Empfindungsausdrucks, fondern auch in der Wärme und Kraft der Farbe vortrefflichem Werke.

Cremona.

1) *Gaye*, II, S. 69. — Unficherer find die Nachrichten über ein Bild Perugino's von 1494 in der Scuola di San Giovanni Evangelifta; vgl. *Cigogna*, Iscrizioni Veneziane, I, 47.

Von nun an gaben die coloriſtiſchen Vorzüge den Bildern Perugino's einen neuen Reiz. Ihre umbriſche Gefühlsinnigkeit wurde durch den Schmelz, die Leuchtkraft und das Stimmungsleben der Farbe gehoben. Das gilt beſonders von der Beweinung Chriſti aus Santa Chiara, jetzt im Palazzo Pitti zu Florenz. Auf dieſes Werk, für das mehrere treffliche Studien unter den Zeichnungen der Uffizien vorhanden ſind, wandte der Meiſter ſeine ganze Kraft. Der Leichnam in ſitzende Lage gebracht, von Joſeph von Arimathia am Oberkörper aufrecht erhalten, iſt von elf knieenden und ſtehenden Geſtalten umgeben, bei denen das Gleichgewicht der Maſſen wirkungsvoll gewahrt iſt. Hier waltet keine Leidenſchaft, kein Aufſchrei des Jammers; ſeiner maleriſchen Natur gemäſs hat der Meiſter die innige Ergriffenheit und milde Wehmuth durchgehen laſſen, und die ſtimmungsvolle Wirkung wird noch durch die maleriſche und reizvolle Behandlung der Landſchaft mit zarter Luftperſpective unterſtützt.

Florenz. Pal. Pitti.

Bologna. Pinacoteca.

Ungefähr derſelben Zeit [1]) mag das bezeichnete, aber nicht datirte Altarbild aus S. Giovanni in Monte zu Bologna, jetzt in der Pinakothek, angehören: die Madonna mit dem Kinde in der Glorie, unten der Erzengel Michael und die Heiligen Katharina, Apollonia und Johannes als Greis; an Gluth und Kraft der Farbe auf Pietro's voller Höhe. Am 6. März 1496 übernahm der Meiſter zum zweiten Male einen Auftrag, den er ſchon zwölf Jahre früher erhalten, aber damals unberückſichtigt gelaſſen hatte: den zu einem Altarbilde für die Capelle des Communalpalaſtes in Perugia. Es ſtellt die thronende Madonna unter ſtattlicher Bogenhalle dar, umgeben von den Schutzpatronen der Stadt, den Biſchöfen Ludovicus und Herculanus und den Heiligen Laurentius und Conſtantius, und befindet ſich jetzt in der Pinakothek des Vaticans. Zwei Tage ſpäter erfolgte der Auftrag zu der groſsen Himmelfahrt Chriſti für S. Pietro fuori le mura zu Perugia, jetzt im Muſeum zu Lyon, während ſich die Predellenbilder, Anbetung der Könige, Taufe und Auferſtehung Chriſti, im Muſeum zu Rouen und die Halbfiguren von Heiligen von den Pilaſtern theils in der Sacriſtei der Kirche zu Perugia, theils in der Pinakothek des Vaticans befinden. 1497 iſt die Madonna zwiſchen ſechs Heiligen in Santa Maria Nuova zu Fano bezeichnet; in der Lünette die Halbfigur Chriſti, an der Predella Scenen aus dem Marienleben.

Rom. Vatican.

Lyon. Rouen. Perugia. Rom.

Fano. S. Maria nuova.

Von nicht datirten Werken, die wahrſcheinlich in dieſelbe Zeit gehören, nennen wir den heiligen Bernhard, dem die Madonna erſcheint, in der Münchener Pinakothek, früher in Santo Spirito zu Florenz; hinter den Heiligen ſtehen Bartholomäus und ein Jüngling; zart tritt die von Engeln geleitete Madonna auf ihn zu. Aus der Halle blickt man auf eine ſchöne Gebirgslandſchaft mit Waſſer und Gebäuden. Dann der Altar für die Certoſa bei Pavia, von dem nur die ehemalige Krönung, Gott Vater zwiſchen Engeln, an Ort und Stelle geblieben iſt. Es bezog ſich auf die mittelſte der drei unteren, in die Nationalgalerie zu London gelangten Tafeln, die knieende Maria in Verehrung des Kindes, das ein Engel ihr entgegen hält, ein in Perugino's Schule immer wiederkehrendes Motiv. Auf den Seitentafeln ſtehen der

München. Pinakothek.

Pavia. Certoſa.

London. Nationalgalerie.

---

1) Wir wiſſen nicht, auf welcher Grundlage die Angabe im Galeriekatalog, daſs es 1495 gemalt worden, beruht.

Engel Raphael mit dem jungen Tobias und der gerüstete Erzengel Michael, dieser, was bei Pietro öfter vorkommt, allzu jugendlich-unkräftig, ohne heroischen Zug, während im Uebrigen gerade die kindliche Innigkeit der Empfindung entzückt. Wieder ist die Landschaft mit dem blauen Fluss, der sich an Ortschaften vorbeischlängelt, besonders schön. In der Oelmalerei zeigt sich der Meister hier durch die Kraft des Vortrags, die warme, goldige Haltung, die duftige Ferne auf seiner vollen Höhe.

Stil.

Vasari berichtet, wie Perugino's Beliebtheit wuchs und seine Arbeiten nicht nur in Italien begehrt wurden, sondern auch nach Frankreich, nach Spanien wanderten. Seine gläubige Innigkeit und Gefühlswärme boten das, was die verweltlichte Kunst des Jahrhunderts sonst vermissen liess, musten in Florenz selbst gerade willkommen sein, als Savonarola das Volk aus seinem heiteren Lebensgenuss aufscheuchte, und entsprachen den religiösen Gemüthern in solchen Ländern, die noch nicht von der italienischen Bildung ergriffen waren. Mit der umbrischen Empfindung hatte Pietro sich auch die echt kirchliche Compositionsweise bewahrt. Die Kunst strenger Symmetrie und pyramidalen Aufbaus bei feinem Gleichgewicht aller Theile handhabt er in seinen Altarbildern, besonders thronenden Madonnen, mit höchster Virtuosität. Geflissentlich bleibt er einfach in Stellung und Geberden, nur durch diese bewusste Mässigung kann er den Ausdruck wahren, dem er zustrebt, aber überall ist er seiner Sache Herr, die conventionellen Motive seiner früheren Zeit sind damals seltener, Gestalten und Gewandung sind sorgsam nach dem Modell studirt. Zu diesen Vorzügen kommt dann die coloristische Schönheit und die Herrschaft über eine Technik, die sonst in Mittelitalien noch nicht durchgedrungen war.

Fresken. Florenz. S Maria Maddalena de' Pazzi.

Die einzige Freske die in Florenz von ihm erhalten ist, steht künstlerisch auf gleicher Höhe: das 1496 vollendete Bild im Capitelsaal von Santa Maria Maddalena de' Pazzi [1]). Hinter einer gemalten dreibogigen Halle, die sich direct der Gewölbearchitektur des Raumes einfügt, sieht man in der Mitte Christus am Kreuze und Magdalena, links Maria und den knieenden hl. Bernhard, rechts Johannes und den knieenden Benedictus. Trotz der Einschnitte in der Composition stellen Empfindung und Ausdruck wie die anmuthige Landschaft die Einheit der Stimmung her. In Hinsicht der Formendurchbildung gibt Perugino hier sein Bestes; der nackte Christuskörper, die Verkürzungen der Köpfe sind gut gezeichnet, die gemessenen Geberden sind geistig belebt und auch im Fresco bewährt er seltene Meisterschaft, Breite und Harmonie der Farbe.

Perugia. Cambio.

Bald darauf rief ihn ein grösserer Auftrag der Wandmalerei nach Perugia: die Ausmalung des Cambio, der Gerichtshalle der Wechsler. Die erste Zahlung fand am 23. Februar 1499 statt [2]), als Jahr der Vollendung wird inschriftlich 1500 genannt. Die Wand rechts vom Eingang, zur Hälfte durch das reichgeschnitzte Tribunal eingenommen, hat nur für Ein grosses Wandbild Raum: Gott Vater zwischen Engeln in der Höhe, unten Moses, David, Salomo, Propheten und Sibyllen. Die Rückwand enthält Christi Geburt, ganz nach

---

1) Farbendruck der Arundel Society. — *E. Förster*, Denkm. it. M. III, Tf. 19.

2) *Ad. Rossi:* Storia artistica del Cambio di Perugia. Giorn. di erud. art. III, S. 1.

Perugino's gewöhnlichem Schema, und Chriſti Verklärung, die Wand links vom Eingang zwei Bilder mit den vier Cardinaltugenden und ihren Vertretern im Alterthum, ſo daſs alſo hier das Allegoriſche und Claſſiſche unmittelbar neben dem Bibliſchen ſteht: Mäſsigkeit und Stärke, neben Scipio, Perikles und Cincinnatus, Horatius Cocles, Leonidas und Lucius Licinius [1]); Gerechtigkeit und Klugheit, neben Camillus, Pittacus und Trajan, Numa Pompilius, Sokrates und Fabius Maximus. Der Pilaſter zwiſchen beiden Bildern enthält das Bruſtbild des Malers, an der Eingangswand iſt die Geſtalt Cato's zu ſehen. Das Gewölbe enthält Medaillons mit der Sonne und ſechs Planeten innerhalb einer zierlichen Ornamentik im Geiſte der Frührenaiſſance. In dem ornamentalen Reiz, wie überhaupt in der glücklichen Verwerthung der Wandbilder zum harmoniſchen Schmuck des Raumes liegt der Hauptvorzug des Werkes, das auch trotz der Mithilfe von Schülern gleichmäſsig und gediegen in der Ausführung iſt. Aber die repräſentirenden Compoſitionen, im Stile chriſtlicher Andachtsbilder aufgebaut, laſſen bei einer gewiſſen Schüchternheit und Lahmheit der Motive erkennen, daſs die Typen, Kopfneigungen und Geberden, die für Madonnen und Heilige ausreichen, doch für perſonificirte Tugenden, antike Weiſe und Helden nicht am Platze ſind. (Vergl. Fig. 211.)

Florenz, Akademie.

Im ſelben Jahre 1500 wurde die Himmelfahrt Maria's für das Kloſter Vallombroſa, jetzt in der Akademie zu Florenz, vollendet. Oben in der Glorie Gott Vater, unter ihm die ſitzend aufſchwebende Maria von muſicirenden Engeln umgeben, zu ihren Füſsen der Erzengel Michael und die Heiligen Benedictus, Giovanni Gualberto und Bernardo degli Uberti in Cardinalstracht. Das iſt noch ein recht gediegen durchgeführtes Werk, aber mit manchen übertrieben weichen Zügen. Zum eigentlichen Ausdruck der Ekſtaſe reicht Pietro's vorwiegende Milde nicht aus, und ſo hat der verkürzte Kopf Maria's ſogar etwas Widerſtrebendes. Derſelben Zeit mögen die höchſt lebendigen Köpfe der beiden Vallombroſer Mönche Don Biagio und Don Baldaſſarre in derſelben Sammlung angehören. Erſt nach 1500 wurde die Vermählung von Maria und Joſeph für den Dom zu Perugia, jetzt im Muſeum zu Caen, vollendet, die Perugino's Schüler Raphael inſpirirt, als er 1504 ſeine Spoſalizio ſchuf. Schwächer in Zeichnung und Bewegung iſt bereits die für S. Francesco zu Perugia gemalte Auferſtehung in der Pinakothek des Vaticans. Auch Wandbilder aus den nächſten Jahren haben einen flüchtigeren, mehr handwerksmäſsigen Charakter, wie die 1504 bezeichnete figurenreiche Anbetung der Könige in Santa Maria de' Bianchi zu Città della Pieve, ſeinem Geburtsorte und das zerſtreut componirte Martyrium Sebaſtians von 1505 in S. Sebaſtiano zu Panicale zwiſchen hier und Perugia [2]).

Caen. Muſeum.

Rom. Vatican.

Città della Pieve.

Panicale.

Erſt im Sommer 1505 wurde dann ein Gemälde für die Markgräfin Iſabella von Mantua vollendet, zu deſſen Beſtellung ſie bereits fünf Jahre früher Anſtalten getroffen hatte. Für ein Gemach, zu deſſen Schmuck Andrea Mantegna zwei allegoriſche Compoſitionen gemacht hatte, hatte ſie ein ähnliches Bild von Perugino gewünſcht. Schon in einem an die Markgräfin gerichteten Briefe ihres Agenten wird das Bedenken ausgeſprochen, daſs das Malen kleiner

1) Dies und das vorige bei *E. Förſter* a. a. O. Tf. 21, 22.

2) Farbendrucke der Arundel Society von beiden.



Fig. 211. Perugino: Wandgemälde im Cambio zu Perugia.

Figuren eigentlich nicht Perugino's Sache sei; und als die Fürstin endlich das ungeduldig erwartete Bild erhielt, konnte sie doch dem Maler nicht verhehlen, dass es an Durchführung gegen Mantegna's Arbeiten zurückstehe, und bedauerte, dass er es mit Rücksicht auf die Technik jener Bilder in Tempera, nicht in Oel, was mehr Pietro's Sache war, gemalt habe. Das im Louvre befindliche, auf Leinwand gemalte Bild, der Sieg der Keuschheit über die Sinnenlust, macht diese Enttäuschung begreiflich; es enthält gute Motive und ist zart behandelt, man merkt aber leicht, dass der Meister, der hier nach einem genau festgestellten gelehrten Programm arbeiten musste, sich in diesem Stoffgebiet, diesem Massstabe und dieser Technik nicht ganz in seinem Elemente gefühlt hatte.

Paris. Louvre.

Nicht bloss in diesem Falle hatte der noch eben hochgefeierte Meister einen Rückschlag im Urtheil über seine Leistungen zu empfinden, auch durch immer fabrikmässigere Production gab er selbst Veranlassung dazu. In einem der Briefe an die Markgräfin von Mantua in Sachen ihres Auftrages liest man, dass Perugino nur von seinen täglichen Arbeiten lebe und gezwungen sei, dem zu dienen, der ihn von Stunde zu Stunde bezahle. Vasari dagegen meint, dass es ihm nur auf Geldgewinn angekommen sei, und weist darauf hin, dass er in Florenz Häuser, in Perugia und Città della Pieve Grundeigenthum besass, wofür sich in der That urkundliche Bestätigungen finden. Wir wissen nicht, ob Vasari's Behauptung, dass Pietro ein Mensch von wenig Religion gewesen sei, richtig ist, wonach es also mit der Echtheit der in seinen Bildern ausgesprochenen Frömmigkeit bedenklich stände. Aber vollkommen trifft die Bemerkung zu, ihm sei die Arbeit immer in solchem Ueberfluss zugeströmt, dass er in seinen Werken schliesslich stets die nämlichen Motive wiederholte, den Gestalten immer wieder dieselben Gesichter gab und so in Manier verfiel. Gerade das, was im Ausdruck sein Element ist: Innigkeit, Weichheit, Gefühlswärme, wird durch Handwerksmässigkeit unerträglich.

Unter Papst Julius II., der ihn vor Jahren als Cardinal beschäftigt hatte, kam er nochmals nach Rom und wurde jetzt (vor 1508) im Vatican beschäftigt. Ihm ging es besser als manchen anderen Malern, die der Papst zuerst in den neu eingerichteten Gemächern des Vaticans malen liess: seine Deckenmalerei in der Camera del' Incendio wurde nicht heruntergeschlagen, um den Bildern Raffaels Platz zu machen, sondern durch die Pietät seines grossen Schülers conservirt. Sie ist immer noch schön im Ornamentalen, aber die vier Runde mit Gott Vater zwischen Engeln und Heiligen oder symbolischen Figuren sind doch nur noch ein schwacher Nachklang früherer Zeit.

Rom. Stanza del' Incendio.

So war er schliesslich wie Signorelli darauf angewiesen, wesentlich für seine Heimatprovinz zu malen. Es genügt, auf wenige dieser späten Productionen hinzuweisen: das Martyrium Sebastians von 1518 und die Verklärung Christi von 1522 in der Pinakothek zu Perugia, Christi Geburt und seine Taufe ebendaselbst, die Hauptbilder eines für Sant' Agostino in Perugia noch 1512 gemalten, aber bei dem Tode des Meisters noch nicht ganz fertigen Altars, von dem verschiedene andere Theile seit der Zeit des gallischen Bilderraubes in französischen Provinzialgalerien zerstreut sind. Es fehlt hier nicht an edlen, freieren Motiven, was namentlich von der Taufe gilt, aber Modellirung, Farbe und Durchführung haben nachgelassen. Immerhin achtenswerth, ausdrucksvoll,

Perugia, Pinakothek.

gut in der Farbe, nur im Detail der Zeichnung ſchwächer, ſind die 1521 datirten Fresken, in Santa Maria Maggiore zu Spello, eine Pietà und ihr Gegenſtück, die Madonna mit zwei Heiligen. Die ſechs Heiligen, die er im ſelben Jahre unter Raphael's 1505 geſchaffene Freske in S. Severo zu Perugia malte, kommen uns wie ein ſeltſamer Anachronismus vor, aber ſind in ſolchem Zuſtande, daſs ſie kaum ein Urtheil zulaſſen. Nur als Ruine, von der Mauer auf Leinwand übertragen, wird endlich Perugino's letztes Werk, die Geburt Chriſti aus der Kirche zu Fontignano, wo er ſtarb, im South Kenſington Muſeum zu London bewahrt.

Spello. S. Maria Maggiore. Perugia. S. Severo. London. South Kenſington Muſeum.

Den gröſsten Schüler Perugino's, Raffael, werden wir auch in denjenigen Arbeiten, die noch unter dem Einfluſſe des Meiſters ſtehen, erſt ſpäter zu würdigen haben. Von den übrigen Schülern, die gröſstentheils dem Kunſtleben von Florenz, wo doch der Meiſter ſeinen Wohnſitz hatte, fremd blieben, in den Heimathsprovinzen lebten und arbeiteten und bis weit in das 16. Jahrhundert hinein noch weſentlich den Stil Perugino's feſthielten, iſt der liebenswürdigſte *Giovanni di Pietro*, genannt *Spagna* (der Spanier). Zum Wohnſitz hatte er ſich Spoleto erwählt, wo er, nachdem er ſchon lange dort anſäſſig geweſen war und ſich daſelbſt auch verheirathet hatte, im Jahre 1516 das Bürgerrecht erlangte. Er ſtarb zwiſchen 1528 und 1533 [1]). Bilder ſeiner frühern Zeit ſind die Geburt Chriſti aus dem Kloſter Spineta bei Todi in der Galerie des Vaticans, dann ein ganz ähnliches Bild im Louvre ſowie die Anbetung der Könige im Berliner Muſeum, aus dem Kloſter Ferentillo bei Spoleto und nach dem Wappen Stiftung des Domenico Ancaiani, der 1478 bis 1503 dort Abt war [2]). (Fig. 212.) Das auf Leinwand gemalte Bild, das ſehr gelitten hat, war offenbar ein Proceſſionsbanner; reizendes Renaiſſance-Ornament in Steinfarbe mit Tritonen und Flügelknaben bildet die Umrahmung; die Compoſition, ganz den beiden erwähnten Darſtellungen von Chriſti Geburt entſprechend, wiederholt das bekannte Motiv der Schule. Das auf dem Boden liegende Kind wird von der knieenden Maria zwiſchen zwei Engeln verehrt, Joſeph ſteht ſinnend daneben, andererſeits knieen und ſtehen die drei Könige mit ihrem Gefolge, die man auf dem Bilde in Rom nur fern in der Landſchaft ſieht. Ausdruck, Motive, Faltenwurf, die Neigung des Kopfes, die mitunter conventionellen Fuſsſtellungen, Alles iſt von Perugino beeinfluſst, ebenſo die Gemeſſenheit, Milde und Innigkeit des Ausdrucks, der dabei immer ſchlicht und wahr bleibt. Im liebevollen Durchbilden des Einzelnen nach der Natur iſt Spagna ſeinen meiſten Schulgenoſſen überlegen; hierin, wie in der Naivetät und Echtheit der Empfindung ſind ſeine Arbeiten den Jugendwerken Raphaels verwandt. Nicht auf dem Berliner Bilde, ſeines Zuſtandes wegen, wohl aber auf den andern muſs man auch ſein fleiſsiges, lichtes Colorit, das freilich von Perugino's Farbenpracht weit entfernt iſt, bewundern. Die Freske im Communalpalaſt zu Spoleto, früher in der Burg: Maria mit dem ſtehenden Kinde im Schoſse zwiſchen Franciscus und Hieronymus, Katharina und Brizius, iſt ebenſo ſchlicht und

Schüler. Lo Spagna. Rom. Vatican. Paris. Louvre. Berlin. Muſeum. Spoleto. Communalpalaſt.

1) Nach den Rechnungen von S. Jacopo in Spoleto, bei *Crowe* und *Cavalcaſelle*, deutſch, IV, S. 340 Anm.

2) Unter dem Namen *Raffael* erworben und von *Ed. Eichens* geſtochen.

innig, aber fchon freier und kräftiger [1]. Im Jahre 1507 fchlofs er den Contract über ein nach dem Vorbilde von Ghirlandajo's Altar in Narni für die Kirche del Monte Santo zu Todi zu malendes Altarbild ab, das 1511 voll-

Todi.



Fig. 212. Spagna: Anbetung der Könige. Mufeum zu Berlin.

endet, fich jetzt im Communalpalaft befindet: Maria von Chriftus gekrönt, umgeben von Engeln, Propheten und Sibyllen, unten eine Schaar knieender

1) *E. Förfter*, Denkmale it. M. III, Tf. 30.

Heiliger [1]. Der ſtattlich aufgebauten Compoſition hat der Künſtler den gröſsten Fleiſs zugewendet, wenn es ihm auch nicht gelang, alle Geſtalten klar genug zu entwickeln, und wenn auch namentlich manche Engel in der Gewandung verworren, in der Bewegung geziert ſind. Einfacher und daher harmoniſcher durchgeführt iſt die Himmelfahrt Maria's mit vier knieenden Heiligen, eine halbkreisförmige Freske von 1512, in S. Martino bei Trevi [2]. Der Communalpalaſt enthält eine für dieſelbe Kirche gemalte groſse Altartafel, die Krönung Maria's, nach dem Muſter des Bildes in Todi, über die der Contract im Jahre 1522 geſchloſſen wurde [3].

Trevi. S. Martino. Communalpalaſt.

Giannicola (d. h. *Giovanni Niccola*) *di Paolo* aus Città della Pieve läſst ſich ſeit 1493 in urkundlichen Nachrichten über Aufträge verfolgen und ſtarb am 27. October 1544. Sein Allerheiligenbild aus S. Domenico, jetzt in der Pinakothek zu Perugia, unten eine Schar von Heiligen, um Petrus, Paulus und Sebaſtian geſammelt, in der Höhe der Heiland zwiſchen Maria, dem Täufer und Engeln [4], iſt ohne ſichtliche Eigenthümlichkeit ganz im Geiſte und in den Formen der Schule gehalten, aber vertritt dieſe würdig bei ſtilvoller Zeichnung und Compoſition. Im Jahre 1515 übernahm Giannicola die Ausmalung der Capelle am Cambio, die erſt 1529 vollendet wurde: am Gewölbe Gott Vater mit Engeln, Apoſteln, Evangeliſten, Kirchenvätern, an den Wänden die Legende Johannis des Täufers, und zeigt hier eine ausgeſprochene Hingabe an den florentiner Stil des 16. Jahrhunderts, beſonders an *Andrea del Sarto*.

Giannicola Manni. Perugia. Pinacoteca. Perugia. Cambio.

Die Maler, die einen ſolchen Schritt in einen neuen Stil nicht zu thun im Stande ſind, ſondern die Manier ihres Meiſters immer ſchwächlicher fortſetzen, wie *Tiberio d'Aſſiſi*, *Sinibaldo Ibi*, *Berto di Giovanni*, ſollen uns nicht weiter beſchäftigen. *Euſebio di San Giorgio*, der urkundlich von 1501 bis 1527 in Perugia vorkommt und ſich in Inſchriften *Euſebius Peruſinus* nennt, nimmt dadurch eine beſondere Stellung ein, daſs er zwar von der Richtung *Perugino's* ausging, ſich aber auch derjenigen des *Pinturicchio*, von dem wir gleich reden werden, zuneigt, von dieſem ſogar bei ſeinen Malereien in Siena beſchäftigt wurde. Das einzige Werk, das Vaſari von ihm anführt, iſt eine Anbetung der Könige aus Sant' Agoſtino, jetzt in der Pinakothek zu Perugia [5]. 1507 ſind die Fresken in S. Damiano bei Aſſiſi, die Verkündigung Maria's und die Stigmatiſation des Franciscus, datirt. Von 1508 rührt eine Anbetung der Könige in S. Pietro fuori le mura zu Perugia her [6], dem Bilde aus Sant' Agoſtino verwandt. Die thronende Madonna mit dem Kinde, dem Johannesknaben und vier Heiligen in der Franciscanerkirche zu Matelica bei Fabriano, mit dem Namen und der Jahreszahl 1512 bezeichnet, nähert ſich ſchon Raffaeliſcher Empfindungsweiſe, iſt dem neuen Stil entſprechender und beſonders kräftig in der Farbe.

Euſebio di S. Giorgio. Perugia. Pinacoteca. Aſſiſi, S. Damiano. Perugia, S. Pietro fuori le mure. Matelica, S. Francesco

Gerino da Piſtoja, deſſen 1502 datirtes Leinwandbild, eine Fahne mit der Mutter Gottes, die auf Anrufung ein Kind vor dem Satan errettet, in Sant'

Gerino da Piſtoja.

1) Ebenda Tf. 27. 28.
2) Ebenda Tf. 31.
3) Giorn. di erud. art. III, S. 174.
4) *E. Förſter* a. a. O. Tf. 35.
5) *E. Förſter*, Denkm. it. M. III, Tf. 41 ff. (als Raphael!).
6) Ebenda Tf. 38 ff.

Borgo S. Sepolcro, S. Agoſtino. Piſtoja. Poggibonſi. Florenz, S. Onofrio. Uffizien

Agoſtino zu Borgo S. Sepolcro, deutlich den Schüler Perugino's verräth, lenkte ſpäter gleichfalls in die Bahn Pinturicchio's ein, als deſſen Gehilfen ihn Vaſari auch anführt. Seine Vaterſtadt Piſtoja beſitzt von ihm in S. Piero maggiore eine 1509 vollendete Madonna mit vier Heiligen. 1513 iſt ſein Fresco im Kloſter S. Lucchefe bei Poggibonſi, die wunderbare Speiſung, datirt. Wahrſcheinlich iſt er auch für den Urheber des groſsen Abendmahls al fresco im Refectorium von Sant' Onofrio (jetzt Muſeo Egiziaco) zu Florenz zu halten, in welchem neuere Enthuſiaſten Raffael erkennen wollten. Wie tief er ſpäter ſank, zeigt die Madonna mit ſechs Heiligen von 1529 in den Uffizien, ſchwach in allen Motiven wie in der Farbe, ſüſslich und bornirtſentimental im Ausdruck.

Pinturicchio.

Bernardino die Betto (ſoviel wie Benedetto) mit dem Spitznumen *Pinturicchio* (von pintura), geboren zu Perugia wahrſcheinlich 1454, geſtorben zu Siena Ende 1513 [1]), wird von Vaſari nicht nur überhaupt ungerecht behandelt, ſondern auch irrthümlich zu einem Schüler und Gehilfen Perugino's gemacht, während er weſentlich als unabhängiger Meiſter neben dieſem ſtand. Seine Sache iſt vielmehr die Wandmalerei, und in dieſer betont er das Decorative. Seine Geſtalten im Charakter der umbriſchen Schule, gefällig, oft allzu zierlich, nicht kräftig genug, oft in conventionellen Stellungen wie bei Perugino, nur nicht ſo frommbeſeelt, ſind an ſich ſelten bedeutend, aber füllen angemeſſen den Raum zwiſchen den Frieſen, Pilaſtern, reich verzierten Umrahmungen, in denen Pinturicchio mit der Decoration des Cambio wetteifert und als ein Meiſter erſten Ranges erſcheint. Bei ſeiner koloſſalen Fruchtbarkeit iſt er auf die Theilnahme von Gehilfen angewieſen, aber er verſteht dieſe zu leiten und in Ordnung zu halten, und ſeine Schöpfungen, wenn auch an Erfindung und geiſtigem Gehalt ohne höheren Werth, üben doch ihre anmuthige Wirkung als das, was ſie allein zu ſein beanſpruchen, als Schmuck des Raumes. Dazu trägt noch ganz beſonders ihre Trefflichkeit in der Farbe bei. Ohne eigentlicher Coloriſt zu ſein, weiſs Pinturicchio doch ſeine Wandbilder reich, leuchtend und fröhlich geſtimmt zu halten, und die Gediegenheit der Ausführung, auf die er Gewicht legte, wird noch heute vielfach durch die treffliche Erhaltung gelohnt.

Rom, S. Maria del Popolo.

Ob Pinturicchio ſchon in der Zeit Sixtus' IV. in Rom war, iſt nicht beſtimmt nachzuweiſen; jedenfalls war er für Nepoten dieſes Papſtes mehrfach beſchäftigt, namentlich in der von Sixtus gegründeten Kirche Santa Maria del Popolo. In der erſten Capelle rechts vom Eingang, einer Stiftung des Cardinals Domenico della Rovere, malte er über dem Altar Chriſti Geburt nebſt dem Bildniſs des verehrenden Stifters, in den Lünetten Bilder aus der Legende des heiligen Hieronymus; die dritte Capelle mit dem Grabmal Giovanni's della Rovere, Herzogs von Sora, geſtorben 1485, enthält in dem Bogenſelde des Grabmals den Heiland am Grabe, über dem Altar die Madonna mit Heiligen, an einer Seitenwand Mariae Himmelfahrt, in den Lünetten Scenen aus der Marienlegende, am Gewölbe Propheten unter reichen Ornamenten. Cardinal Giuliano della Rovere (ſpäter Julius II.), der Bruder des Verſtorbenen, lieſs auſser dieſer Capelle auch die Decke des Chores von Pinturicchio malen,

1) *G. B. Vermiglioli:* Memorie di Bernardino Pinturicchio, pittore perugino etc. Perugia 1837.

die in Anordnung, Eintheilung und Ornamentik zu feinen reizendften Schöpfungen gehört: ein mittleres Achteck mit der Krönung Marias, umfchloffen von vier Runden mit den Halbfiguren der Evangeliften und vier länglichen Feldern mit ruhenden Sibyllen. Der Meifter wählte nicht die Unterficht, wie Melozzo, und ging auf keine perfpectivifchen Effecte aus. Ihm ift das Deckenbild ein fymmetrifch nach allen Seiten entwickelter, im Geifte der Flächenornamentik behandelter Teppich, der oben ausgefpannt wird.

Villa Belvedere.

Seine Malereien in der vom Papft Innocenz VIII. (1484—1492) gebauten Villa Belvedere, die jetzt den Kern des Vaticanifchen Sculpturenmuseums bildet, find untergegangen bis auf einige verftreute Wappen, Embleme, Eroten mit dem Namen des Papftes und der Jahreszahl 1487. Intereffant ift Vafari's Notiz, dafs hier eine Loggia mit Landfchaften und Anfichten italienifcher Städte »in flandrifcher Manier« gefchmückt war. Nicht minder wurde Pinturicchio unter Alexander VI. (1492—1503) verwendet und decorirte zunächft deffen Wohngemächer in der fogenannten Torre Borgia des Vaticans, unter den fpäter von Raphael gemalten Zimmern, mit Bildern und Stuccaturen. Theilweife, wie im erften grofsen Saale, ift allerdings im »Appartamento Borgia«, das heute zur Bibliothek gehört, Pinturicchio's Arbeit durch eine Decoration aus Leo's X. Zeit erfetzt worden. Wohlerhalten find dagegen die anftofsenden Zimmer mit ihrem Decken- und Lünettenfchmuck, das erfte mit Bildern aus dem Evangelium, das zweite mit legendarifchen Scenen, das dritte mit altteftamentarifchen Darftellungen und den Perfonificationen der freien Künfte, endlich das fünfte (das vierte zeigt eine andere Hand) reizende Planetenbilder und Genrefcenen, die auf fie Bezug haben. Malereien im Auftrage des Papftes in der Engelsburg ausgeführt find nicht mehr erhalten.

Appartamento Borgio.

Araceli.

In Santa Maria Araceli fchmückte Pinturicchio im Auftrage der Familie Buffalini aus Città di Castello die erfte Capelle rechts mit Bildern aus der Legende des heiligen Bernardinus aus. Schwieriger ift aber zu entfcheiden, ob die Wandbilder im Chor von Santa Croce in Gerusaleme, die fehr gelitten haben, Chriftus in der Glorie und die Legende der Kreuzauffindung, von ihm oder von einem anderen umbrifchen Maler herrühren. [1])

S. Croce in Gerusaleme.

Nachdem Pinturicchio fchon während der Jahre, in denen er wefentlich an Rom geknüpft war, gelegentlich künftlerifche Aufträge auswärts übernommen, zum Beifpiel feit 1492 mehrfach in Orvieto gemalt hatte, wo aber nichts mehr von ihm erhalten ift, wandte er fich auch fonft vielfach den kleineren Orten in feinem heimathlichen Gebiete zu, und wurde hier mit Wandbildern wie mit Tafelbildern beauftragt. Letztere find nicht in dem Mafse wie erftere feine Sache, aber er liefert immerhin in der alten Temperatechnik, der er treu bleibt, ganz achtbare Stücke, wie die grofse Krönung Maria's aus la Fratta bei Perugia im Vatican, dann den 1496 beftellten Altar aus Santa Maria de' Foffi zu Perugia, jetzt in der dortigen Pinakothek. Die Pietas und die beiden Theile der Verkündigung dienen hier als Krönung der drei Hauptbilder [2]) und diefe enthalten die thronende Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben, zu den Seiten Hieronymus und Auguftinus, alle unter Rundbogenarcaden. An

Tafelbilder.

Rom. Vatican. Perugia. Pinakothek.

1) *Crowe* und *Cavalcaselle* denken an *Fiorenzo di Lorenzo.*

2) *E. Förfter*: Denkm. it. M. III, Tf. 18.

der Predella fieht man zwei Scenen aus der Legende beider Heiligen, durch die Bilder der Evangeliften eingefchloffen. Trotz des reichen Renaiffancethrones ift das Werk ziemlich befangen in den Motiven und dem fanften, anziehenden Ausdrucke fehlt doch Perugino's Vertiefung.

Im Jahre 1501 vollendete er, nach der Infchrift, ein Werk der Wandmalerei in einem kleineren Orte, eine Capelle in Santa Maria Maggiore zu Spello bei Foligno [1]. Dargeftellt find: Mariae Verkündigung, Chrifti Geburt, der Chriftusknabe im Tempel; an der Decke die Sibyllen; tüchtige Arbeiten, wenn auch in Charakteren und Motiven ohne tieferen Gehalt, in der Compofition wie im landfchaftlichen und architektonifchen Hintergrunde durch Einzelheiten und Beiwerk überladen. Auch fonft kommt in Spello noch Manches von feiner Hand und aus feiner Schule vor.

Spello.

Es fcheint, dafs er nunmehr die Abficht hatte, in feiner Vaterftadt zu bleiben, wo er im Jahre 1501 in die Behörde der Decemvirn gewählt worden war; aber fchon im nächften Jahre erging ein Ruf an ihn, der ihn für den Reft feines Lebens wefentlich an Siena knüpfte. Der Cardinal Francesco Piccolomini, der in feiner Heimath Siena das Andenken feines berühmten Oheims Papft Pius II. durch verfchiedene Stiftungen zu feiern fuchte, hatte feit 1495 am Dome einen Bibliothekfaal für Chorbücher erbaut und übertrug am 29. Juni 1502 die Ausmalung diefes prächtigen Raumes dem Pinturicchio, deffen künftlerifches Gefchick ihm durch feine Arbeiten in Rom bekannt fein mochte. Der Befteller, der als Papft Pius III. am 18. October nach einem Pontificate von wenigen Wochen ftarb, hatte in feinem Teftamente für die Fortführung diefer Arbeit Sorge getragen, die rüftig gefördert wurde, bis endlich die letzte Zahlung von Seiten der Erben im Jahre 1508 erfolgte.

Siena. Libreria am Dome.

Die Libreria mit ihren Bronzethüren in marmorner Umrahmung, der fchönen Holztäfelung nebft Büchergeftellen und den wohlerhaltenen Malereien ift einer der anmuthigften Prachträume der Renaiffance [2]. Am Spiegelgewölbe, das zierlich in Felder getheilt ift, breiten fich mythologifche Darftellungen zwifchen reizenden Ornamenten aus; der Meifter erfüllte fein Verfprechen im Contract, »die Wölbung mit denjenigen Phantafien, Farben und Eintheilungen, die er für die anmuthigften, fchönften und ftattlichften erachten würde, und mit den Zeichnungen, die man heute Grottesken nennt, zu fchmücken.« Unten ziehen fich, durch Gruppen von Pilaftern getrennt, zehn Bilder aus dem Leben Papft Pius' II. hin: 1) Aeneas Sylvius Piccolomini, im Hafen von Genua gelandet, fetzt die Reife zum Bafeler Concil im Gefolge des Cardinals Capranica zu Pferde fort; ihn erkennt man in dem fich keck umwendenden Jüngling auf dem Schimmel. 2) Aeneas Sylvius als Gefandter vor dem König von Schottland. 3) Seine Dichterkrönung durch Friedrich III. (Fig. 213). 4) Er küfst als Abgefandter Friedrichs Papft Eugen IV. den Fufs. 5) Das Zufammentreffen Friedrichs III. und feiner Gemahlin Eleonora von Portugal, deren Bund Aeneas Sylvius fegnet. 6) Er empfängt von Calixt III. den Cardinalshut. 7) Seine Ausrufung zum Papft. 8) Er präfidirt auf dem Congrefs zu Mantua. 9) Er

Gewolbe.

Wände.

1) Farbendrucke der Arundel Society.

2) Farbendruck bei *Köhler*: Polychrome Meifterwerke der monumentalen Kunft in Italien.



Fig. 213. Pinturicchio: Dichterkrönung des Aeneas Silvius. Libreria zu Siena.

vollzieht die Heiligfprechung der Katharina von Siena. 10) Die Ankunft des kranken Papftes in Ancona zum Zwecke des Türkenkrieges.

Stil. Die Darftellungen find ihrem Charakter nach gröfstentheils Ceremonienbilder. Ein tieferer geiftiger Gehalt, ein kräftiges dramatifches Leben konnte ihnen nicht eigen fein, das lag in der Aufgabe felbft. Aber Pinturicchio hat das vollbracht, worauf es hier ankam: er verfteht anfchaulich und behaglich zu fchildern. Mangelt den Compofitionen auch geiftige Einheitlichkeit und feftes Gefüge, fehlt es an jenen wuchtigen Charakteren, die in den Wandbildern der grofsen Florentiner auftreten, fo find dafür die zahlreichen Zufchauer und Nebenfiguren, die Stutzer, Landsknechte, Orientalen, eine wahre Augenluft. Die Motive find felten bedeutend, oft nach Art der umbrifchen Schule allzu gefällig, zierlich, ja kokett, aber der unbefangene Blick in die Wirklichkeit, die naive Lebensfreude find erfrifchend. Die prächtigen Coftüme, das Beiwerk, Altarfchmuck und Fufsteppiche vor den Thronen, die Hafenlandfchaften auf dem erften und dem letzten Bilde, die ftattliche Halle auf dem zweiten, der ftolze Façadenbau auf dem dritten (Fig. 213), tragen zur reichen Gefammtwirkung bei, und ohne irgend einen Zug von Originalität und Gröfse athmen diefe Gemälde die Freudigkeit und Anmuth der Renaiffance.

Mythe von Raffael's Mitwirkung. Schliefslich ift noch mit einer Mythe, die fich an diefe Bilder geknüpft hat, aufzuräumen: derjenigen von der Mitwirkung *Raffaels*. In deffen Biographie läfst Vafari ihn einige Zeichnungen und Cartons zu diefem Werke für feinen Freund Pinturicchio machen, im Leben Pinturicchio's fogar die Entwürfe und Cartons für fämmtliche Bilder, wofür er als Beweis einen noch in Siena erhaltenen Carton und mehrere Zeichnungen in feiner eigenen Sammlung anführt. Es gab alfo für diefe Behauptung offenbar keine andere Grundlage als den Umftand, dafs diefe Sammlungsgegenftände damals auf den Namen Raphael getauft waren, wie denn erfahrungsgemäfs bei Zeichnungen in noch viel gröfserem Mafse als bei Gemälden die minder berühmten Namen von den Namen erften Ranges im Kunfthandel abforbirt worden find. Drei Entwürfe find noch heute in den Uffizien, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth und im Haufe Baldefchi zu Perugia erhalten, und es liegt kein Grund vor, die Zeichnungen felbft wie die auf ihnen angebrachten fchriftlichen Bemerkungen der Hand Raphaels zuzufchreiben, dem man diefe doch immerhin fchwachen und lahmen Compofitionen nicht auf Rechnung fetzen darf. Die Veränderung der ausgeführten Bilder gegen die Skizzen find keine anderen, als fie fonft in gleichem Falle vorzukommen pflegen, und find vor allem keine Verfchlechterungen, wie behauptet worden ift; denn dafs etwas fkizzenhaft Hingeworfenes für den erften, flüchtigen Blick fich oft geiftreicher ausnimmt, als das forgfältig Ausgeführte, kann man nicht blofs in diefem Falle wahrnehmen [1]). Der Urheber diefer Blätter ift kein Anderer als Pinturicchio felbft.

Von anderen in Siena entftandenen Arbeiten erwähnen wir nur noch die Heimkehr des Odyffeus, ein auf Leinwand übertragenes Wandbild aus dem

---

1) Der Verfaffer, der diefes Urtheil fchon Anfang 1878 in einer Anzeige von *Springer's* „Raphael und Michelangelo" in der Nationalzeitung ausgeführt, conftatirt mit Befriedigung, dafs *Milanefi* in der neuen Vafari-Ausgabe fich gleichfalls diefer Anficht zuneigt.

Palazzo des Pandolfo Petrucci, wo es fich den erwähnten Bildern *Signorelli's* anfchlofs, jetzt in der Nationalgalerie zu London.

London. Nationalgalerie.

F. Rom.

Rom.

In Rom wurde, fobald das Papftthum feit Martin V. hier wieder feinen Sitz aufgefchlagen hatte, auch die bildende Kunft gepflegt, doch nur von Seiten der Päpfte und Cardinäle. Sie ruhte hier ebenfowenig wie die humaniftifche Bildung auf dem Boden des Volksthums. Die Maffe der Bevölkerung lebte in Armuth und ohne Gewerbebetrieb dahin, der einheimifche Adel blieb gegen geiftige Intereffen gleichgiltig. So lernten wir im bisheriger Verlauf unferer Darftellung manche Werke der Malerei kennen, die durch auswärtige Kräfte in Rom ausgeführt waren, aber die Kunft hatte auf diefem Boden keine Wurzeln, ihr Wirken und Wachfen können wir hier nicht beobachten, ja wir finden nicht einmal eine gewiffe Continuität der Beftrebungen.

Werke herberufener Künftler.

Blicken wir auf die wichtigften Schöpfungen der Malerei in Rom zurück, fo fehen wir an der Spitze die Capelle in S. Clemente, nach unferer Anficht von *Masolino* und zwar noch vor der Ankunft Martins V. entftanden. Unter diefem Papfte war fodann *Gentile da Fabriano* thätig, deffen Spuren hier freilich erlofchen find. Unter Eugen IV. und Nicolaus V. malte *Fra Giovanni da Fiefole*, von dem noch jene Capelle im Vatican exiftirt. Eine reichere Entfaltung wurde der Malerei erft unter Sixtus IV. möglich, als in der Sixtinifchen Capelle einige der beften Meifter Etruriens und Umbriens, *Sandro Botticelli*, *Cofimo Roffelli*, *Domenico Ghirlandajo*, *Luca Signorelli* und *Pietro Perugino* arbeiteten und an anderen Stellen *Melozzo da Forlì* feine Meifterwerke fchuf. Das Bedeutendfte, was hier die Malerei der Frührenaiffance hervorgebracht hatte, war aber wahrfcheinlich die unter Innocenz VIII. im Jahre 1490 vollendete, fpäter zerftörte Capelle in der Villa Belvedere von *Andrea Mantegna*. Im übrigen behauptete unter diefem Papfte wie unter Alexander VI. die rein decorative Richtung *Pinturicchio's* das Feld.

Antoniazzo.

Neben diefen herberufenen Meiftern tritt auch ein einheimifcher Maler, diefer aber ohne fonderliche Bedeutung, hervor: *Antonio di Benedetto Aquilio*, genannt *Antoniazzo*, aus Rom [1]). Urkundliche Nachrichten über ihm aufgetragene Arbeiten reichen von 1460 bis 1497. Vielfach hat er mit berühmteren Künftlern, mit *Melozzo* bei feinen Malereien in der Vaticanifchen Bibliothek, mit *Pietro Perugino* zufammengearbeitet, feine eigenen Arbeiten, namentlich eine Madonna zwifchen Hieronymus und Franciscus, 1464 bezeichnet, in Sant' Antonio del Aconte zu Rieti und die Madonna zwifchen Stephanus und Lucia, von 1489, im Dome zu Capua, veranlaffen Crowe und Cavalcafelle zu dem Urtheil [2]), dafs er anfangs von *Benozzo*, fpäter von umbrifchen Malern, wie *Fiorenzo* und *Pinturicchio*, Einwirkungen erfahren habe.

Rieti. Capua.

1) *Conftantino Corvidieri:* Antonazzo Aquilio Romano pittore del secolo XV, in der Zeitfchrift Il Buonarroti, Juni und Juli 1869. — *E. Müntz* im cit. Artikel der Gaz. des beaux-arts, IIme Pér. XII, S. 369. — Giorn. di erud. artistica, VI, S. 272.

2) Ihre Ausführung, fein Stil verbinde die »römifche Ortskunft« mit Eigenthümlichkeiten, welche von Benozzo hergeleitet find, ift zwar unklar, da eine locale römifche Stilrichtung fich überhaupt nicht conftatiren läfst.



G. Der Süden.

Unteritalien.

Unteritalien blieb auch in dieſer Periode für das geiſtige und künſtleriſche Leben der Halbinſel völlig unproduktiv. Seit Alfonſo von Arragon (1435—1458) war auch Neapel ein Sitz der Renaiſſance geworden, aber wie die humaniſtiſche Bildung, ſo war auch die Kunſt aus nördlichen Gegenden importirt. Die hier thätigen Maler kamen nach wie vor aus Toscana oder Umbrien, und in den Kreiſen der Kunſtliebhaber war namentlich das Intereſſe für die flandriſche Malerei verbreitet.

Mythiſche neapolitaniſche Schule.

Der Localpatriotismus hat nun eine Neapolitaniſche Künſtlergeſchichte zu Tage gefördert, mit der vollſtändig aufgeräumt werden muſs[1]) Die Maler *Colantonio del Fiore*, *Antonio Solario*, gen. *il Zingaro*, *Simone Papa* und Andere ſind für uns mythiſche Perſönlichkeiten; wir wiſſen nicht, ob ſie überhaupt exiſtirt haben, obwohl ein Gewebe von Legenden ſich an ſie knüpſt, und in keinem einzigen Falle iſt der Name mit Recht und Begründung auf ein vorhandenes Bild bezogen worden. Die Brüder *Piero* und *Polito Donzelli*, die nach Vaſari im Palazzo di Poggio gemalt hatten, waren Florentiner; der zweite iſt unter den Lehrlingen des Neri de' Bicci eingetragen. Die Maſſe unerquicklicher Bilder, welche im Nationalmuſeum zu Neapel die einheimiſche Schule vertreten, beſteht zu einem groſsen Theile aus Werken, die ſichtlich unter flandriſchem Einfluſs ſtehen, aber offenbar nicht von Flamändern ſelbſt, ſondern nur von Nachahmern ihrer Richtung gemalt ſind. Hierher gehört der plumpe Hieronymus mit dem heraldiſchen Löwen, der einſt ſogar auf Hubert van Eyck getauft worden iſt, und ein ſchon der ſpäteren Zeit des 15. Jahrhunderts entſtammendes Gemälde: der Erzengel Michael zwiſchen den Heiligen Hieronymus und Jacopo della Macca, vor denen ein Stifterpaar kniet, ein Breitbild mit lebensgroſsen Figuren und landſchaftlichem Grunde. Der Erzengel iſt ganz flandriſch im Motiv, ähnlich wie auf Memlinc's Jüngſtem Gerichte in Danzig, aber der Vortrag iſt nicht ſo präcis und ſolid wie derjenige der Niederländer, und der Landſchaft fehlt die Luftperſpective.

Tafelbilder unter flandriſchem Einfluſs. Neapel.

Miniaturen. Wien.

Für unteritalieniſche Miniaturmalerei iſt die für Andrea Matteo Aquaviva, Herzog von Atri, geſchriebene griechiſche Ethik des Ariſtoteles in Wien[2]) charakteriſtiſch, in der ſich *Reginaldus Piramus Napolitanus* als Maler nennt. Daſs er die ornamentalen Formen der Renaiſſance beherrſcht, zeigen die Triumphbogen-Umrahmungen am Textanfange der einzelnen Bücher, aber in den Darſtellungen aus antiker Mythologie und Geſchichte im Zeitcoſtüm waltet ein etwas trockener Realismus ohne edlen Typus und gute Proportionen; die Geſtalten löſen ſich bei dem Mangel an Luftperſpective nicht vom Hintergrunde, aber die Landſchaft iſt dennoch ausgebildet und zeigt nach Waagen's treffender Bemerkung, daſs vielfach ältere deutſche Kupferſtiche als Vorbild gedient haben.

Fresken. Neapel, S. Severino.

Das beſte Werk der Wandmalerei in Neapel, die zwanzig Fresken aus der Legende des heiligen Benedictus im Kreuzgang von S. Severino (jetzt

1) *Bern. de Dominicis:* Vite de pittori, scultori ed architetti Napoletani, 3 Bde., Napoli. 1742 f. — *Crowe* und *Cavalcaſelle* haben angefangen hier Kritik zu üben, Bd. VI, p. 97.

2) Hofbibliothek, Philos. Nr. 4 fol.

Staatsarchiv), fchon aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, find offenbar nicht die Arbeit einheimifcher Kräfte, fondern gehören Meiftern mittleren Ranges aus der toscanifch-umbrifchen Schule an. Das erfte Bild, einfach grün-grau, ift das befte. In den anderen ift die Handlung lahm, nur manche bildnifsmäfsige Nebenfiguren und die ausgebildeten landfchaftlichen und architektonifchen Hintergründe wirken gefällig.

Sicilien.

Auch hinfichtlich Siciliens[1]) haben wir nur in fpäterer, keineswegs zuverläffiger Literatur Nachrichten über Künftler; neue urkundliche Forfchungen haben diefes Material noch nicht ergänzt, und nur in feltenen Fällen geben die Infchriften der Denkmäler felbft von ihren Urhebern Kunde. Auch hier finden wir zunächft Producte flandrifcher oder von Flandern beeinflufster Malerei, zu denen der Triumph des Todes, ein berühmtes Wandbild im Ospedale nuovo zu Palermo gehört[2]). Die Localtradition hat meift den Namen *Antonio Crescenzo* an daffelbe geheftet, aber es exiftirt kein anderes beglaubigtes Werk von diefem namhafteften der damaligen Palermitaner Maler, als eine heilige Caecilia im Dome zu Palermo, die zu einer 1476 geftifteten Folge von fieben Heiligenbildern gehört, von denen die übrigen, auch dasjenige, das nicht den Namen des Meifters enthielt, verfchollen find. An dem Bilde wird geiftige Vertiefung und ein durch die Antike geläuterter Realismus gerühmt. Eine verwandte Richtung verfolgt *Tommaso de Vigilia*, von dem bezeichnete Bilder aus den Jahren 1480—1497 exiftiren. Den gröfsten Maler Siciliens, *Antonello da Meffina*, der nur in lofem Verhältnifs zu feiner Heimath bleibt, werden wir erft fpäter behandeln.

Flandrifche Richtung.

Palermo. Ospedale nuovo.

Antonio Crescenz.

Palermo. Dom.

Tommaso de Vigilia.

1) *Hubert Janitfchek.* Zur Charakteriftik der palermitanifchen Malerei der Renaiffance-Zeit. Repertorium für Kunftwiffenfchaft, I, Stuttgart 1876, S. 353.

2) *Crowe* und *Cavalcaselle* dagegen denken hier an frühumbrifche Malerei, etwa an *Gentile da Fabriano*.

DRITTER ABSCHNITT.

Die Malerei in Oberitalien.

A. Die Schule von Padua. — Mantegna.

Die oberitalienifche Kunft[1]) befafs im 15. Jahrhundert kein fo grofsartiges Centrum, wie die mittelitalienifche in Florenz, fondern verfchiedene Schulen von localer Bedeutung. Unter diefen ragt die Schule von Padua hervor, deren Entwicklung früh begann und confequent verlief, und die auch bedeutenden Einflufs nach aufsen hin gewann. Bereits im 14. Jahrhundert war Padua durch die Schöpfungen *Giotto's*, *Altichiero's* und *Jacopo Avanzi's*, *Giufto's*, eine hervorragende Stätte der Malerei, diefe aber lag gröfstentheils in der Hand fremder Meifter; erft im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entfteht eine einheimifche Schule, deren Gründer *Francesco Squarcione*[2], war, geboren 1394, geftorben 1474. Er war der Sohn eines wohlhabenden Notars und betrieb bei deffen Tode (1422) das Gefchäft eines Schneiders und Stickers, fo dafs er alfo offenbar durch die Kunftftickerei zur Malerei gelangte. Scardeonius berichtet, dafs er in der Jugend eine Reife nach Griechenland gemacht und von dort manches Wichtige für die Kunft an Eindrücken und an Zeichnungen mitgebracht habe. Daheim eröffnete er dann eine Malerwerkftatt, in welcher der Unterricht durch die Kunftwerke, die er gefammelt hatte, wefentlich unterftützt wurde: Statuen und Gemälde, die er feinen Schülern mehr als Vorlagen von feiner eignen Hand zu Muftern gab. Sein Unterricht übte eine ungewöhnliche Anziehungskraft aus, die Zahl der Schüler, die nach und nach während feines langen Lebens durch ihn gebildet worden waren, wurde auf 137 berechnet, und dem Squarcione felbft trug feine Stellung den Beinamen »Vater der Maler« ein. Suchen wir uns den Charakter feiner Schule aus denjenigen Zügen klar zu machen, welche den Arbeiten feiner befferen wie feiner geringeren Schüler gemeinfam find, fo tritt in erfter Linie das Arbeiten nach plaftifchen Vorbildern hervor. Man möchte fagen, dafs der ganzen

Padua. Francesco Squarcione. Kunftfchule. Schulcharakter.

1) *Crowe* und *Cavalcaselle*, A History of painting in North Italy, London 1871, 2 Bde. — Deutfche Ausgabe Bd. V und VI.

2) *Bern. Scardeonius*, De antiquitate Urbis Patavii, Basilea LL. III. 1560. Hier die Lebensdaten und biographifche Notizen. Urkundliches bei *Selvatico:* Scritti d'arte, Firenze 1859, S. 34.

Schule die lebendige Menſchengeſtalt überhaupt erſt mittelbar, nach Uebertragung in ein plaſtiſches Abbild, bekannt ſei. So finden wir ſtarke Rundung und ſorgſame, ſcharfe Durchbildung aller Theile. Auch die Gewandung iſt nach plaſtiſchen Muſtern, und zwar nach der Antike, ſtudirt, allerdings vielfach zu wulſtig und mechaniſch, nach Art ſpät-byzantiniſchen Stils, gerathen, oft aber auch dem feinen Gefält naſſer Gewänder an griechiſchen Statuen nachgebildet. Der Sinn für Farbe findet neben dem ausſchliefslich auf die Form gerichteten Streben keinen Platz. Bezeichnend iſt die Behandlung des Architektoniſchen und Ornamentalen in Thronen, Umrahmungen und Beiwerk. Auch hier tritt die Nachahmung antiker Muſter hervor, verbunden mit groſsem Prunk im Detail, Kennzeichnung prächtigen Materials, wie farbigen Marmors, und beſonderer Vorliebe für üppige Fruchtgehänge und Guirlanden nach dem Muſter ſpätrömiſcher Reliefs, aber in farbiger Reproduction. Dieſer plaſtiſche Stil iſt immer ſtreng, manchmal groſsartig, wird aber auch leicht hart, ſtarr und gequält.

Offenbar war Squarcione eine weſentlich auf das Theoretiſche gerichtete Natur, ähnlich wie *Paolo Uccello*, *Piero degli Franceschi*, *Verrocchio*. Von ſeinen eigenen künſtleriſchen Leiſtungen wuſsten bereits die Berichterſtatter des 16. Jahrhunderts kaum mehr etwas, und Vaſari geht mit dem Meiſter Mantegna's ähnlich um, wie mit dem Vater Raphael's, indem er ſagt, Squarcione ſei nicht eben der beſte Maler der Welt geweſen. Neuere Schriftſteller haben ſich dadurch zu dem ſeltſamen Schluſs verführen laſſen, ihm überhaupt jede künſtleriſche Schöpferkraft abzuſprechen und ihn als bloſsen Unternehmer, der Andere für ſich arbeiten lieſs, anzuſehen. Aber nur ein Meiſter, der das Können mit dem Wiſſen vereinigt, vermag junge Talente mitfortzureiſsen und ſo der Gründer einer groſsen Schule zu werden.

Eigene Leiſtungen.

Es haben ſich urkundliche Nachrichten über Beſtellungen verſchiedener Art gefunden, die in den Jahren 1439 bis 1465 an Francesco ergingen[1]); aber das Alles, die Malereien, wie die Intarſien der Chorſtühle im Santo, zu denen er die Zeichnungen geliefert hatte, iſt untergegangen bis auf ein 1452 im Auftrage Leone's de Lazzara für deſſen Oratorium in Carmine vollendetes, jetzt in dem Museo Civico zu Padua bewahrtes fünftheiliges Altarbild: St. Hieronymus zwiſchen Johannes dem Täufer, Antonius dem Abt, Lucia und Juſtina. Dieſes aber ſteht bei ſeiner Geziertheit, Härte und Kleinlichkeit der Form auf der Stufe von Squarcione's mittelmäſsigſten Schülern, etwa eines *Marco Zoppo*, und ſo iſt die Folgerung von Crowe und Cavalcaſelle, daſs der Meiſter dieſe Arbeit ganz den Gehilfen überlaſſen habe, wohl berechtigt.

Padua. Museo Civico.

Dagegen iſt wenigſtens ein Gemälde vorhanden, welches beſſer als durch Notizen über Beſtellung und Bezahlung, welche die Lieferung einer Werkſtattsarbeit nicht ausſchlieſsen, nämlich durch Namensinſchrift, beglaubigt iſt: eine Madonna im Beſitze der genannten Familie Lazzara zu Padua. Maria drückt das Kind an ſich, das ſich, den Kopf zurückwendend, lebhaft in ihre Arme geworfen hat. Im Hintergrunde ein rother Vorhang und ein Gehänge von Blättern, Feigen und Perlen, an der ſteinernen Brüſtung unten die Bezeichnung: »Opus Squarcioni pictoris«. »Das Motiv iſt glücklich und auch

Padua. Familie Lazzara.

1) Ausführliche Zuſammenſtellung und Litteraturnachweiſe bei *Crowe* und *Cavalcaſelle*, V, S. 318.

gut zum Ausdruck gebracht, Maria's Auge klar und offen, der Formvortrag weich und regelmäfsig und durch fleifchige Fülle anfprechend; feine Bildung der Hände giebt ihr eine gewiffe Vornehmheit, die Farbe fcheint urfprünglich gediegen und durchfichtig genug gewefen zu fein«. Das Bild kündigt bereits den Stil an, den wir bei Mantegna wiederfinden werden. [1])

Manche Nachfolger Squarcione's werden wir erft fpäterhin als bedeutende Meifter an anderen Orten wiederfinden. Diefe find zum Theil den eigentlichen Schülern, denen wir uns zunächft zuwenden, überlegen. Da ift *Gregorio*, genannt *Schiavone*, der Slavonier, aus Dalmatien zu berückfichtigen, der fich ausdrücklich in Infchriften als Schüler Squarcione's bezeichnet. [2]) Die Londoner Nationalgalerie befitzt von ihm ein aus zehn Abtheilungen beftehendes Altarwerk: die Madonna mit Heiligen in der Mitte, oben der todte Chriftus, andere Heilige auf acht Seitentafeln; das Berliner Mufeum das einftige Mittelbild eines Altars in S. Francesco zu Padua, die thronende Madonna mit dem Kinde, das halb auf ihrem Schofse, halb auf einer Seitenlehne fteht, feitwärts zwei Engel mit Trauben. Namentlich dies letzte Bild fällt durch das Gequälte der Motive bei aller Sauberkeit und Genauigkeit der Durcharbeitung auf; Maria's Haltung, die vornehm und erhaben fein follte, ift höchft geziert. Farbe und Vortrag find überaus fpröde, aber in dem Londoner Bilde immerhin kräftig und wirkungsvoll. Noch tiefer fteht *Dario da Treviso*, von dem die Galerie zu Baffano ein ganz rohes Tafelbild, Maria als Gnadenmutter mit zwei Heiligen und dem Stifter, befitzt, und der hernach in feiner Heimath und in den benachbarten Gegenden den ornamentalen Gefchmack der Schule in Façadenmalereien kundgab, unter denen eine zu Seravalle mit feinem Namen und dem Jahre 1469 bezeichnet ift. Sehr fchwache Nachfolger find *Bernardino Parentino*, von dem ein bezeichnetes Bild in der Galerie zu Modena, und *Jacopo Montagnana* von Padua, den Vafari fälfchlich für einen Schüler von Giovanni Bellini gehalten; 1469 kommt er in der Malerbruderfchaft zu Padua vor, 1499 machte er fein Teftament. Seine 1490 gemalten Fresken aus der römifchen Gefchichte im Stadthaufe zu Belluno find bis auf wenige Refte zerftört; 1495

Gregorio Schiavone.

London. Nationalgalerie.

Berlin. Mufeum.

Dario da Treviso. Baffano. Galerie.

Bernardino Parentino.

Jocopo Montagnana.

---

1) Der Verfaffer kennt diefes Bild nicht aus eigener Anfchauung und mufs hier Crowe und Cavalcafelle in Befchreibung und Beurtheilung folgen, während er zu einem Schluffe kommt, der ihrer Annahme diametral widerfpricht. Wenn zwei Werke unter Squarcione's Namen vorhanden find, die unmöglich von derfelben Hand herrühren können, das erfte, nach urkundlicher Nachricht bei ihm beftellt und in der Behandlung feinen mittelmäfsigften Schülern entfprechend, das zweite mit feiner Namenbezeichnung und den Werken feines beften Schülers verwandt, fo ift es zuläffig in dem erften eine blofse Werkftattarbeit zu vermuthen. Aber das zweite Bild ift, wenn die Echtheit der Infchrift felbft nicht angefochten werden kann, durch die Bezeichnung als ein Werk beglaubigt, das der Meifter ausdrücklich als eigenhändige Arbeit in die Welt fendete, und da kein zweites Bild mit gleicher Beglaubiguug exiftirt, fordern die Grundfätze hiftorifcher Kritik, dafs wir auf diefes unfer Urtheil über Squarcione gründen. Was thun aber Crowe und Cavalcafelle? Die Trefflichkeit des Bildes läfst fie annehmen, dafs Mantegna als Gehilfe Antheil an demfelben gehabt hatte, fie ftempeln Squarcione ohne weiteres zu einem Betrüger, »welcher durch feine Namensunterfchrift Talente zu befitzen vorgab, die in Wahrheit von Mantegna entlehnt waren«, und kommen zu der ebenfo unwürdigen wie für den Stifter einer grofsen Schule widerfinnigen Vorftellung, Squarcione fei ein blofser »Imprefario«, ein »Pächter« künftlerifcher Kräfte, die er für fich arbeiten liefs, gewefen.

2) Auf dem Londoner Bilde: OPVS · SCLAVONI · DISCIPVLI · SQVARCIONI · S · Auf dem Berliner: OPVS SCLAVONI DALMATICI SQVARCIONI.

bezeichnete Wandbilder aus der Legende und biblifchen Gefchichte fieht man noch in der Capelle des bifchöflichen Palaftes zu Padua. *Marco Zoppo* aus Bologna, wie er felbft in der Infchrift feines 1471 datirten Bildes im Berliner Mufeum angiebt, ift vielleicht gewandter, doch ebenfalls ein roher, fchwerfälliger Patron. Das genannte Werk, die thronende Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen, ift bei ftumpfem Ausdruck von abftofsender Gedunfenheit und Schwülftigkeit der Formen, auch der Thron mit feinen Feftons ift überladen und gefchmacklos, die Farbe aber fchattenlos und unharmonifch. In fpäterer Zeit fcheint er wefentlich wieder in feiner Vaterftadt gearbeitet zu haben. Von ihm fowie von *Ansuino* von Forlì und *Bono* von Ferrara werden wir fogleich zu handeln haben, wenn wir uns dem gröfsten Frescowerke der Schule zuwenden. Aber bei diefem treten uns auch zugleich weit höher ftehende Schüler Squarcione's, *Niccolò Pizzolo* und *Andrea Mantegna*, entgegen. Während alle jene nur eine Caricatur des Meifters liefern, gewinnt in diefen beiden das Tüchtige und Entwicklungsfähige in der Richtung Squarcione's Fleifch und Blut.

Padua. Bifchöflicher Palaft. M. Zoppo. Berlin. Mufeum.

Pizzolo kam früh um's Leben; wenig habe er gemacht, fagt Vafari, aber alles gut. Hätte er fich mit der Malerei fo viel abgegeben wie mit den Waffen, fo würde er zur höchften Vollendung gelangt fein und gewifs länger gelebt haben. Da er aber immer Händel hatte, wurde er eines Tages bei der Rückkehr von der Arbeit angefallen und ermordet.

Niccolò Pizzolo.

Andrea Mantegna[1]), geboren im Jahre 1431 als der Sohn eines armen Landmannes Namens Blafius in der Umgegend von Padua, geftorben zu Mantua 1506, wurde im Alter von zehn Jahren, 1441, von Squarcione als Adoptivfohn angenommen und bei der Malerbruderfchaft als Lehrling eingefchrieben. Das von Francesco entdeckte Talent entwickelte fich früh. Ein 1448 bezeichnetes Altarbild für S. Sofia in Padua, auf welchem Mantegna infchriftlich angegeben, dafs er es im Alter von 17 Jahren eigenhändig gemalt, ift freilich nicht auf uns gekommen. So können wir fein Hervortreten erft bei jenem grofsen Werke der Frescomalerei beobachten, bei dem er mit anderen Schulgenoffen gemeinfam befchäftigt war. Dies ift das Jacobus- und Christophorus-Sanctuarium an der Kirche der Eremitani zu Padua, das Einzige in Oberitalien, was fich mit den grofsen Schöpfungen der Wandmalerei in Florenz zufammenftellen läfst.

Andrea Mantegna.

Padua. Eremitani.

Die Entftehungszeit läfst fich nur annähernd feftftellen. Der letze der Familie Orvetari, der die Capelle gehörte, vermachte fie am 5. Januar 1443 dem Jacopo Leoni gegen die Verpflichtung, 7000 Goldducaten zu ihrer Ausmalung mit Darftellungen aus der Jacobus- und Chriftophoruslegende gleich

---

1) Reiches urkundliches und Brief-Material: *Pasquale Coddè:* Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori, architetti ed incisori Mantovani per la più parte sconosciuti. Mantova. 1839. — *Gaye:* Carteggio, Bd. I u. III. — *Conte Carlo d'Arco:* Delle Arti e degli Artefici di Mantova, 2 Bde. Mantova 1857, 1858. — *Armand Baschet:* Documents sur Mantegna. Gazette des Beaux-Arts, vol. XX. (1866). — *W. Braghirolli:* Alcuni documenti inediti relativi ad Andrea Mantegna. Giornale di erudizione artistica, I, S. 194. — *K. Brun:* Neue Documente über A. M., Zeitfchrift für bild. Kunft, XI, Heft 1 u. 2. — Monographifche Behandlung: *G. F. Waagen:* Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli, in *Raumer's* Hiftorifchem Tafchenbuch, 1850, und in *Waagen's* Kleinen Schriften, Stuttgart 1875, S. 80.

nach seinem Tode zu verwenden.[1]) Immerhin mag die Ausführung dieses Werkes und namentlich die Thätigkeit Mantegna's an dieser Stelle erst mehrere Jahre später fallen.

Die Capelle besteht aus einem rechteckigen Hauptraum und einem anstofsenden, fünfseitig geschlossenen Chor. Die vier Evangelisten am Kreuzgewölbe hat Vasari dem Mantegna zugeschrieben, aber irrthümlich; es sind rohe Producte aus Squarcione's Werkstatt, nicht ohne Geschick in der Perspective, sorgsam doch geschmacklos in dem Ornamentalen, trocken in Formen und Gewandung, ausdruckslos in den Köpfen. Hier ist neuerdings an *Marco Zoppo* gedacht worden, und noch deutlicher erkennt man diesen in den beiden obersten Bildern der Wand rechts, die der Christophorus-Legende gewidmet ist wieder. Der Heilige, hier nicht als Riese, sondern als stattlicher junger Mann in weltlicher Tracht, begegnet in einer Landschaft dem Könige zu Pferde mit seinem Gefolge; er disputirt im Gemache des Königs mit diesem, während vor der Thüre ein Zwerg wartet. In der Reihe darunter ist das Bild: der Riese Christophorus von Kriegern verehrt, nach der Inschrift ein Werk des *Ansuino* und ist den vorigen Darstellungen überlegen, zwar hart in der Form, doch nicht ohne statuarische Würde und in Perspective und architektonischem Beiwerk wohlstudirt. Das schwächste Bild von allen ist das daneben, nach der Bezeichnung von *Bono:* Christophorus, der das Christuskind durch den Flufs trägt, von äufserster Plumpheit und widerwärtigsten Mifsverhältnissen in den Körpertheilen.

Ansuino von Forli.

Bono von Ferrara.

Pizzolo.

Im Chore tritt uns gleich ein ganz anderes Talent, *Niccolò Pizzolò*, entgegen, welcher hier am Gewölbe den thronenden Gott Vater in der Mandorla zwischen Petrus und Paulus, Jacobus dem Aelteren und Christophorus gemalt hat. Die vier kleinen Rundbilder der sitzenden Kirchenväter darunter sind derber, doch perspectivisch effectvoll.[2]) Dann folgt die Himmelfahrt Maria's an der Altarwand, von Vasari nicht genannt, nach dem Anonymus des Morelli von Pizzolo. Ohne diese Nachricht würde man kaum anstehen, hier Mantegna zu erkennen, und hat der Berichterstatter Recht, so ergiebt sich eben, dafs vieles, was man für persönliche Eigenschaft des Mantegna hielt, vielmehr ihm mit seinem talentvollen Schulgenossen gemeinsam war. In der obern Gruppe der Maria zwischen Engeln waltet die edelste Feierlichkeit, die Apostel unten, die leider sehr gelitten haben, sind frei und empfindungsvoll; Form und Gewandung sind von grofser Reinheit der Durchbildung.

Endlich glauben wir Pizzolo auch in den zwei obersten Bildern aus der Jacobuslegende an der Wand links im Hauptraum zu erkennen: der Berufung von Johannes und Jacobus in wilder Felsenlandschaft und der Austreibung von Teufeln durch Jacobus. Freilich stimmen sie nicht so sehr mit der Himmelfahrt Maria's wie vielmehr mit den Gewölbebildern des Chors überein. Auch hier haben wir noch den einseitig plastischen Zug der Schule, aber correctere Behandlung der Theile, geringere Starrheit, ein offeneres Auge für die Wirklichkeit, das zur Darstellung lebendiger Handlung befähigt.

---

1) *Milanesi's* Vasari, III, S. 387 Anm. 2.

2) *Crowe* und *Cavalcaselle* vermuthen als Urheber den Holzmosaiciisten *Lorenzo Canozzi*, gen. *L. da Lendinara.*

Noch einen weiteren Schritt thut Mantegna, von dem die übrigen Bilder des Raumes herrühren. Die zweite Reihe der Jacobusfresken beginnt mit der Taufe des bekehrten Magiers Hermogenes.[1]) Noch find die Hauptfiguren faft allzu fchlicht und gemeffen, aber ein kühner Naturfinn erwacht zunächft in den Nebenfiguren, namentlich in zwei zufchauenden Kindern von unübertreff-licher Naivetät. Die ftädtifche Architektur ift perfpectivifch wohlverftanden, die fchlanken, ftraffen Figuren, die Gewandung der fchönen männlichen Rücken-figuren verrathen das Studium antiker Plaftik. Seine Kraft wächft mit jedem Bilde. Jacobus vor dem Richterftuhl des Herodes Agrippa[2]) (Fig. 211) ift fchon viel freier und dramatifcher in der Handlung, und die Begeifterung für das claffifche Alterthum zeigt fich in der durchgehenden antiken Tracht, während die meiften damaligen Maler noch das Zeitcoftüm anwendeten, der römifchen Rüftung der Krieger und dem antiken Triumphbogen im Hintergrunde. In den beiden unterften Bildern ändert nun Mantegna plötzlich den Augenpunkt. Statt denfelben in der Höhe der im Bilde dargeftellten Menfchen zu wählen, läfft er den Augenpunkt des Gemäldes mit dem Augenpunkte eines unten ftehenden Befchauers zufammenfallen; den Fufsboden fieht man nicht, die Füfse der vorderften Geftalten ftehen auf der Kante, von den ferneren ver-fchwinden die unterften Extremitäten. Mantegna handhabt diefe Unterficht hier wie in fpäteren Werken mit voller Sicherheit und Confequenz; im Grunde ift fie aber nur ein Verfuch, das Gemälde nach den Stilgefetzen der Plaftik zu behandeln. Auf dem Bilde des Jacobus, der auf dem Wege zum Tode einen Bekehrten fegnet, ift die Architektur des Hintergrundes, namenlich das Bogen-thor, aus welchem der Zug kommt, mit der Unterficht des Gewölbes mufter-haft, und bei den Geftalten ftaunen wir über das perfpectivifche Wiffen, die Meifterfchaft in den Verkürzungen. Nur geht es ihnen wie den Figuren des Piero degli Franceschi, fie erfcheinen zu berechnet und abfichtlich für freie künftlerifche Wirkung. Im folgenden Bilde, der Enthauptung des Jacobus, behielt Mantegna die gleiche Anordnung bei, aber mit Recht verliefs er fie in der unteren Reihe der Wand gegenüber, wo er zwei Ereigniffe in eine zu-fammenhängende Compofition vereinigte: den vergeblichen Verfuch, den hei-ligen Chriftophorus mit Pfeilen zu tödten, und die Fortfchaffung feines Riefen-leichnams nach feiner Enthauptung. So fehr auch gerade diefe Abtheilung gelitten hat, fo erfcheint fie doch unmittelbarer und natürlicher.

Mantegna.

In Padua waren die florentiner Maler Paolo Ucello und Fra Filippo Lippi fowie der grofse Bildhauer Donatello thätig gewefen, und Crowe und Caval-cafelle, bei ihrer Unterfchätzung Squarcione's, wollen im Einflufs diefer Flo-rentiner die Quelle von Andrea's und Pizzolo's Stil fehen. Nun lag allerdings ein offenes Auge für die Leiftungen diefer fremden Künftler ganz im Charakter der Schule; hatte doch Squarcione Vafari zufolge auch toscanifche Gemälde unter feinem Lehrmaterial. Aber Alles, was in den Schöpfungen Pizzolo's und Mantegna's vorzugsweife charakteriftifch ift, geht doch auf keine fremden Mufter, fondern auf Sparcione's Stil und Methode zurück: das gelehrte, ja doctrinäre Vorgehen, das ftarke Betonen des perfpectivifchen Studiums und

Stil.

1) Farbendruck der Arundel Society.

2) Farbendruck der Arundel Society.

des Studiums der Antike, das vorwiegend Plaſtiſche der Auffaſſung. Ueber die Einſeitigkeit dieſer Methode wird Mantegna dann durch ſeine perſönliche



Fig. 211. Mantegna: Verurtheilung des h. Jacobus. Padua, Eremitani.

Begabung und ſein kühnes Naturgefühl hinausgeriſſen, und ſo gewinnen dieſe Werke trotz alles Strengen und Mühſamen doch jene groſsartige Wahrheit,

die Goethe zu dem Ausruf veranlafste: »Was in diefen Bildern für eine fcharfe, fichere Gegenwart dafteht«.

Unter den Staffeleibildern diefer Periode ift zunächft das 1453 für Santa Giuftina zu Padua beftellte Altarwerk, jetzt in der Brera zu Mailand, zu nennen. Zwölf Abtheilungen mit Spitzbogenfchlufs in zwei Reihen, unten der fchreibende Evangelift Lucas und vier ftehende Heilige, unter denen Juftina befonders edel ift, oben die Pietas mit Maria und Johannes und vier Heilige in Knieftück. Hier ift das Statuarifche gemäfsigt, und die Töne find beffer abgewogen. Die 1454 bezeichnete heil. Euphemia in der Galerie zu Neapel ift, fo fehr fie gelitten hat, durch ihren ftrengen Adel den beften Geftalten in den Eremitani ebenbürtig. Von nicht datirten Bildern gehören wohl namentlich noch folgende in diefe Periode: eine fehr ftrenge, in halben Figuren auf dunklem Grunde reliefartig componirte Darftellung des Chriftuskindes im Tempel, im Mufeum zu Berlin; ebenda das Bruftbild des Cardinals Lodovico Mezzarota von Padua, Erzbifchofs von Florenz, von packender Energie und Lebendigkeit des Ausdrucks.[1] In der Pietas auf Leinwand, in der Brera zu Mailand, offenbar identifch mit »dem todten Chriftus in Verkürzung«, der fich im Nachlafs des Meifters vorfand, und nicht zum Verkauf, fondern als Studium gemalt, hatte Mantegna feiner Neigung, fich die fchwierigften Probleme zu ftellen, nachgegeben, den Leichnam in kühner, correcter, aber unangenehmer Verkürzung von den Füfsen her dargeftellt und in feinem Kopfe wie in den Profilen der beiden häfslichen alten Weiber links in abfchreckender Herbheit des Schmerzes und der Askefe das äufserfte verfucht.

Staffelei-bilder. Mailand, Brera.

Neapel. Galerie.

Berlin. Mufeum.

Mailand. Brera.

Am Abfchlufs diefer Periode fteht der grofsartige Hochaltar der Kirche S. Zeno in Verona, für den Protonotar und Abt diefer Kirche Gregorio Corraro, 1458 in Arbeit und im folgendem Jahre vollendet.[2] In der Mitte thront Maria mit dem auf ihrem Schofse und ihrer linken Hand ftehenden Kinde, von verehrenden, muficirenden und fingenden Engeln umgeben; auf den zwei gleich grofsen Seitentafeln ftehen je vier Heilige: links Petrus, Paulus, der Apoftel Johannes und St. Auguftinus, rechts Johannes der Täufer, Gregorius, Laurentius und Benedictus. Die reiche, claffifche Architektur in farbigem Marmor, mit Fruchtgehängen, wie mit antiken Friefen und Medaillons, das perfpectivifche Problem, von den Heiligen Figur hinter Figur in eine Reihe zu ftellen, gehören noch ganz dem Charakter der Schule von Padua an, aber die ftatuarifchen Geftalten find hier ungewöhnlich ausdrucksvoll und mächtig bei vollendeter Durchführung in den Einzelheiten. Die Predella ift, wie fo manches, nach dem gallifchen Bilderraube nicht wieder zurückgekommen. Zwei Stücke, Chriftus am Oelberge und die Himmelfahrt find im Mufeum zu Tours, das mittlere Chriftus zwifchen den Schächern am Kreuze, im Louvre, eine Compofition voll Pathos und dramatifchem Leben, in vielen herben

Verona. S. Zeno.

Tours. Mufeum. Louvre.

1) Der Dargeftellte ift feftgeftellt von *Julius Friedländer* in der Zeitfchrift für Numismatik, VII, 1. 2. Da Lodovico meift in Rom lebte hat ihn Mantegna vielleicht bei einem Befuche in Padua, kurz ehe er felbft diefe Stadt verliefs (1459), gemalt. Der Cardinal ftarb zu Rom 1465, 63 Jahr alt.

2) Förfter, Denkmale IV. 22 a. b. In einem Briefe des Lodovico Gonzaga (Bafchet in der Gazette des Beaux-Arts 1866. pg. 324) vom 15. April 1458 ift von einem 6 bis 8monatlichen Urlaube, die Rede der zur Vollendung diefes Werkes bewilligt werden follte.

Zügen, in den fchlanken, von claffifcher Kunft beeinflufsten Geftalten noch den Paduaner Fresken ähnlich, aber weit edler und freier.

So wirkte Andrea neben feinem ehemaligen Lehrer in Padua noch lange als felbftändiger Meifter, und fein Name war bereits fo wohlbegründet, dafs er ihm Beftellungen von anderen Seiten eintrug. Durch Heirath mit Nicolofa, Tochter des *Jacopo Bellini*, hatte er fich einen Hausftand begründet und neue künftlerifche Beziehungen angeknüpft; der venetianifche Meifter war mit feinen beiden Söhnen *Gentile* und *Giovanni*, die ihrem Schwager viel verdanken, öfter in Padua befchäftigt. Alle Bildungselemente der gelehrten Stadt benutzte Mantegna. Seine Beziehungen zu dem Epigraphiker *Felice Feliciano* und zu andern Gelehren werden durch Widmungen von Büchern wie durch Lobgedichte bewiefen. Neben dem wiffenfchaftlichen Studium der Perfpective betrieb er zunächft das der Proportionen des menfchlichen Körpers, wobei er fich gleichzeitig an Natur und Antike hielt. Seine Bildung war für feinen Stand eine ganz ungewöhnliche, deutlich tritt feine Bekanntfchaft mit claffifcher Mythologie, mit den Werken antiker Schriftfteller, mit Epigraphik hervor. Den Lebensformen der claffifchen Welt in Bauwerken, Tracht und Geräth fpürte er eifrig nach. Wie bei feinem Lehrer, erwachte auch bei ihm die Sammelluft, und er wurde bald ein gefchätzter Kenner von Antiquitäten. Die Begeifterung für das Alterthum, mit gründlichftem Studium verbunden, tritt bei keinem Künftler der italienifchen Renaiffance fo energifch hervor, wie bei ihm.

Gelehrte Studien.

Mantua.

Schon einige Jahre lang hatte der Marchefe von Mantua, *Lodovico Gonzaga*, einer der edelften kleinen Fürften Italiens, Kriegsmann und Kunftfreund, mit Mantegna über deffen Berufung nach Mantua unterhandelt. Der Marchefe konnte unter allen oberitalienifchen Künftlern keine beffere Wahl treffen, der Maler liefs fich durch die vortheilhaften Bedingungen gewinnen, und wenn auch die Ueberfiedelung fich noch eine Zeit lang verzögerte, fo fcheint er doch Ende 1459 in Mantua eingetroffen zu fein. Die Schule von Padua verlor nunmehr ihre felbftändige Bedeutung. Für Mantegna aber war die Loslöfung von der alten Heimath vortheilhaft, da ihm hiermit auch die Milderung mancher fchroffen Seiten erleichtert wurde.

Mantegna hatte nun vorzugsweife für den Hof von Mantua zu arbeiten. Vafari erwähnt zunächft ein Altärchen mit kleinen Figuren für die Capelle des Palaftes in Mantua, und dies ift wahrfcheinlich identifch mit dem aus dem Befitze des Haufes Gonzaga nach Florenz gelangten kleinen Triptychon in der Tribuna der Uffizien. Es enthält die Anbetung der Könige, auf den Flügeln die Befchneidung und die Auferftehung bei zartefter Ausführung und vollendetem Adel der fchlanken Geftalten; die Farben find fein abgewogen, die Lichter zum Theil in Gold fchraffirt. Zu den beften Gemälden derfelben Zeit gehört der Sebaftian in der kaiferlichen Galerie zu Wien, mit der Namensbezeichnung des Meifters in griechifcher Sprache (Fig. 212). Der Gegenftand war für ihn nicht wie für fo viele Italiener der Renaiffance blofs eine Gelegenheit zur Darftellung einer nackten Jünglingsfigur, fondern er löfte das Problem, den ganzen Körper des nackten Gefeffelten von der körperlichen Pein durchdrungen zu zeigen; auch das Beiwerk, Trümmer antiker Plaftik und farbige Marmorarchitektur, ift vortrefflich. Verwandt ift die Heldenfigur des heiligen Georg unter einer mit Guirlanden gefchmückten Steinumrahmung in der Aka-

Florenz, Uffizien.

Wien, Kaif. Galerie.



Fig. 212. Mantegna: Der h. Sebastian. Wien, Belvedere.

Venedig. Akademie. demie zu Venedig. Derfelben Epoche gehört wohl auch die Madonna mit dem Kinde, am Rahmen anmuthige Engelfigürchen mit den Marterwerkzeugen, Berlin, Mufeum. durch Cherubimköpfe getrennt, im Berliner Mufeum an.

Stiche. Gleichzeitig war Mantegna noch in einer andern Technik thätig, deren wichtigfter Vertreter in Oberitalien er ift, im Kupferftich. Ueberwogen unter den florentiner Stechern die Goldfchmiede, welche die Compofitionen anderer Meifter vervielfältigten, fo ftach Mantegna dafür feine eigenen Erfindungen. So klein die Zahl feiner Blätter ift, fo grofs war ihr künftlerifcher Einflufs, nicht nur in ganz Italien, fondern auch im germanifchen Norden. Durch Mantegna's Kupferftiche wurden viele nordifche Meifter zuerft mit der italienifchen Renaiffance bekannt. Schon in Paduanifcher Zeit hat er fich in diefer Technik verfucht, wie das unvollendete Blatt Chrifti Geifselung (Bartfch 1) und Chriftus in der Vorhölle (B. 5) zeigen, die in der Zeichnung mit den Fresken der Eremitani übereinftimmen und in der Behandlung durch die »fpiefsige« Manier mit einfachen fchrägen Strichlagen noch etwas primitiv erfcheinen. Später wird diefe fpröde, trockene Behandlung durch Kenntnifs befferer deutfcher Kupferftiche wohl etwas gemildert, aber immerhin liegt die Bedeutung von Mantegna's Blättern nicht fowohl im Technifchen als vielmehr in der Erfindung. Unter religiöfen Darftellungen fei die Figur des Auferftandenen zwifchen den Schutzpatronen von Mantua, Andreas und Longinus (B. 6), hervorgehoben, ferner die höchft durchftudirte Compofition der Kreuzabnahme (B. 4), dann namentlich die grofse Grablegung (B. 3), die an heftigften Affect und herber Energie des Schmerzes das Aeufserfte leiftet. Selten hat ein Blatt fo ftarken Einflufs auf andere grofse Meifter geübt wie diefes. Das hier neu feftgeftellte Motiv: das Tragen des Leichnams durch zwei Männer, die fich Antlitz gegen Antlitz gegenüberfchreiten, fowie das Ruckwärtsfchreiten der vorderften Träger entnahm Raphael diefem Vorbilde für feine 1507 gemalte »Borghefifche« Grablegung, ebenfo Holbein für die letzte Scene feiner Bafeler Paffionstafel, und den auffchreienden Johannes mit den erhobenen, zufammengeprefsten Händen hat Dürer auf feinem Kupferftichcrucifixe von 1508 verwendet.

Mantua. Caftello di Corte. Das Hauptwerk, das Mantegna unter der Regierung Lodovico's in Mantua fchuf, ift die Ausmalung eines Raumes im Caftello di Corte zu Mantua nach der Infchrift im Jahre 1474 vollendet. Das Gemach, in welchem an zwei Wänden die Bilder ganz zu Grunde gegangen, an einer dritten halb zerftört, nur an der vierten und am Gewölbe erhalten find führt nach feinen Gegenftänden den Namen »la camera de' sposi«, das Zimmer der Ehegatten. Die dritte, nur theilweife kenntliche Wand zeigt den Marchefe Lodovico mit feiner Gemahlin Barbara von Brandenburg, die, umringt von ihren Kindern, dem Gefolge, der Hofzwergin, in einer offenen Halle fitzen. Die anftofsende Wand enthält ebenfalls ein Familienbild, wenngleich man dabei kaum an eine beftimmte Scene wird denken dürfen. Der Marchefe Lodovico ift leicht zu erkennen; in dem Jüngling, der an der Hand des Geiftlichen erfcheint, wird Francesco dargeftellt fein, doch noch vor feiner Cardinalsernennung (1461), da er eine weifse Mütze trägt (Fig. 213). Die beiden Knaben find wohl die jüngften Söhne Ludovico's, Rudolfo (geb. 1451) und Ludovico (ca. 1453), in dem

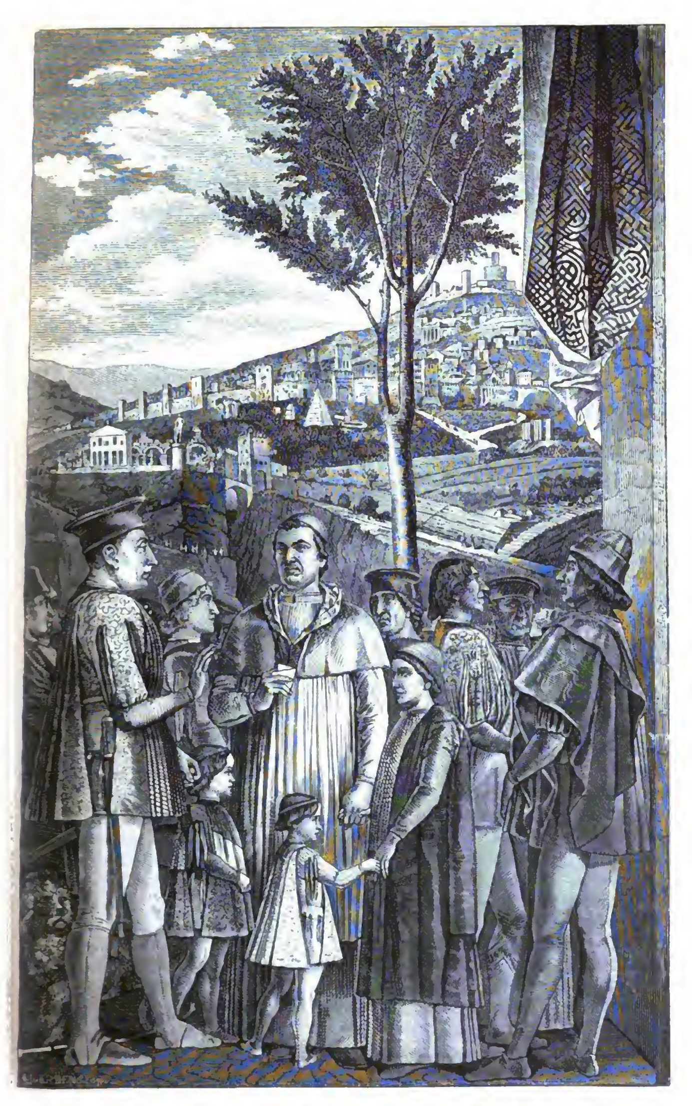


Fig. 213. Mantegna: Begegnung des Markgrafen Ludovico von Mantua mit feinem Sohne, dem Kardinal Francesco Gonzaga. Mantua, Caftello di Corte.

Priefter aber darf man den Bifchof von Mantua vermuthen.[1] Das bizarre Zeitcoftüm, kurze, gemufterte Röcke ohne Gurt mit abftehenden Schöfsen, eng anliegende Beinkleider und kurze Mäntel, die Steifheit vieler Motive, die Vorliebe für Profilftellung, die Ungenirtheit, mit der manche Nebenfiguren fich gar nicht um den Vorgang kümmern, hat etwas Ungelenkes, aber die Bildniffe find von monumentaler Grofsartigkeit und das Ganze ift an Zügen fchlichter, überrafchender Lebenswahrheit reich. Jenfeits der Thüre wird die Compofition durch das Gefolge des Marchefe, Diener mit Pferden und Hunden, fortgefetzt. Auch die Thiere find trefflich nach der Natur ftudirt.

Noch freier als in den realiftifchen Bildnifsgruppen erfcheint aber der Meifter in den idealen Darftellungen, den reizend bewegten, formvollendeten Flügelknaben, welche die Infchrifttafel über der Thüre halten, und den Deckenbildern. Die Unterficht, die er fchon in den Wandbildern zu Padua angewendet hatte, überträgt er hier auf die Deckenmalerei, wie wir das kurz zuvor auf Grund ähnlicher Vorausfetzungen, wenn nicht etwa eines Einflufses der Schule von Padua, auch Melozzo da Forli thun fahen, und begründet damit für die Gewölbemalerei ein ganz neues Princip, das hernach *Correggio* zu voller Confequenz ausbildete, und das dann in der Epoche des Barockftils das herrfchende blieb. Die einfchneidenden Kappen enthalten Darftellungen aus der Mythe des Hercules, Orpheus, Arion u. f. w., acht rautenförmige Gewölbefelder zeigen Medaillons römifcher Kaifer, wie jene grau in grau von täufchender Reliefwirkung, umgeben von Guirlanden, die von Flügelknaben gehalten werden. Durch ein Rund in der Mitte glaubt man in die blaue Luft mit leichtem Gewölk hinauszublicken; auf einer anfteigenden Baluftrade fitzt ein Pfau; Frauen, auch eine Mohrin, blicken in das Gemach herunter, nackte Knaben balanciren auf dem Geländer oder ftecken durch feine Oeffnungen den Kopf (Fig. 214).

Bei Lodovico II. wie bei feinen Nachfolgern Federigo (feit 1478) und Francesco II. (feit 1484) ftand Mantegna in höchfter Geltung. Als Künftler wie als Mann von Geift und Urtheil und als guter Gefellfchafter war er ihnen werth. Mit den Schwächen des oft reizbaren Meifters[2] hatten fie, wie die umfangreiche Correfpondenz beweift, alle Nachficht, er felber aber hatte ihnen gegenüber das Gefühl, dem er einmal gegen Lodovico Ausdruck gab, dafs diefer fich rühmen könne durch ihn zu haben, was kein anderer Herr in Italien habe. Und damit hatte er, ehe Leonardo im Dienfte des Lodovico Sforza zu Mailand ftand, Recht. Auch bei anderen hochgeftellten Perfönlichkeiten ftand Mantegna in höchftem Anfehen. Als Lorenzo de' Medici 1483 in Mantua war, befuchte er das Haus des Malers und nahm deffen Arbeiten wie feine Antikenfammlung in Augenfchein. Durch urkundliche Nachrichten wiffen wir, dafs er auch mehrfach für das Haus Efte in Ferrara befchäftigt war. Die gröfste Ehre für Mantegna war fodann, dafs ihn Papft Innocenz VIII. nach Rom berief, wo er in den Jahren 1488 bis 1490 die kleine Capelle der Villa Belvedere malte, die unter Pius VI. bei einer Erweiterung des Vaticanifchen Mufeums leider zerftört wurde. Nach Vafari entftand damals in Rom

Rom, Villa Belvedere.

1) Nach einer gefälligen Mittheilung *J. Friedländer's*.

2) Vgl. Braghirolli Lettere inedite di Artisti del sec. XV. pg. 17.



Fig. 214. Mantegna: Deckenmalerei. Mantua, Camera de' sposi, Caftello di Corte.

die ganz kleine Madonna mit dem Kinde in romantifcher Felfenlandfchaft, die er bei Francesco de' Medici gefehen und die fich jetzt in den Uffizien befindet, eine von Mantegna's zarteften Arbeiten.

Florenz. Uffizien.

In Mantua vollendete er bald nach der Rückkehr ein Werk, das fchon vor der Reife nach Rom weit vorgerückt war, den Triumph des Cäfar in neun grofsen Bildern in Leimfarbe auf Papier, das auf Leinwand gezogen ift, einft als Erfatz gewirkter Teppiche, zur Decoration eines Saales in dem Palafte S. Sebaftiano beftimmt, jetzt im Schloffe Hampton Court bei London und leider durch Uebermalungen entftellt. Dies ift das Hauptwerk feines Lebens, in welchem feine Begeifterung für das Alterthum am vollften zur Geltung kommt. Vorn kriegerifche Mufik, dann Soldaten mit Trophäen, entführten Götterbildern und Beuteftücken, Opferftiere, von Prieftern und Knaben geleitet; nach einem zweiten Mufikkorps gewaltige Elephanten, noch reichere Koftbarkeiten aus der Beute, deren Laft den Trägern oft zu fchwer wird; dann die Schaar der Gefangenen, Weiber, Kinder, Männer, eine an ergreifenden Zügen reiche Epifode; höhnende Poffenreifser hinter den Unglücklichen, zuletzt, vom jubelnden Volke umringt, der auf feinem Triumphwagen thronende Cäfar. [1]) Die ganze Compofition ift im Reliefftil gehalten, und bei ftrenger Wahrung desfelben, bei nur mäfsigem in die Tiefe Gehen, gewinnt die auch hier feftgehaltene Untenficht, der zufolge der Fufsboden nicht zu fehen ift und die Füfse der vorderen Figuren auf der Kante ftehen, Berechtigung. Kein Werk des Jahrhunderts ift fo von Stil und Geift der antiken Kunft gefättigt wie diefes. Mantegna's Verhältnifs zu antiken Stoffen ift denn doch ein ganz anderes als z. B. das des Sandro Botticelli. Während diefer doch immer halb dilettantifch mit ihnen fpielt und fie modernifirt, lebt Mantegna in der Welt des Alterthums. Doch mit der Hingabe an das Alterthum ift auch die Hingabe an die Natur bei ihm verknüpft. Hat er hier durch den ftrengen Anfchlufs an claffifche Vorbilder eine Formenreinheit, einen Adel der Verhältniffe und eine Idealität, wie bisher noch niemals erreicht, fo entfaltet er doch zugleich volle Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, fo dafs Goethe mit Recht von diefer feftlichen Schöpfung fagen konnte: »Das Studium der Antike giebt die Geftalt, fodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben«.

Hampton Court.

Stil.

Einige Epifoden aus dem Triumphe des Cäfar hat Mantegna felbft geftochen, auch eine nicht zur Ausführung gelangte Schlufsgruppe mit Geftalten aus dem Volke, die dem Triumphwagen folgen follten und dem Anfang des aufmarfchirenden Heeres. Auch fonft werden jetzt antike Gegenftände unter den Kupferftichen häufiger; namentlich zwei Bacchanale und zwei Blatt Tritonenkämpfe find durch die meifterhafte Compofition und das realiftifche Feuer merkwürdig, das fich hier mit der Infpiration durch antike Vorbilder verbindet.

Spätere Periode. Louvre.

Diefer fpäteren Periode Mantegna's gehören auch einige feiner fchönften Madonnenbilder an; zunächft die »Madonna della Vittoria« im Louvre, am 6. Juli 1496 in einer Capelle in Mantua aufgeftellt, die Francesco II. zur Erinnerung an die Schlacht am Taro hatte errichten laffen. [2]) Den Namen

1) Man vergleiche die genaue Befchreibung von Goethe.

2) Giorn. di erud. art. I S. 206. — Ferner II S. 145 die Gefchichte, wie ein Jude zur Bezahlung des Bildes gezwungen wird.

führt das Gemälde freilich nicht mit Recht, da jene Schlacht (1495) kein Sieg, ſondern ein trotz groſser Uebermacht vergeblicher Verſuch geweſen war, den



Fig. 215. Mantegna: Madonna mit Johannes und Magdalena. London, Nationalgalerie.

Rückzug Karls VIII. von Frankreich aufzuhalten. Maria, auf einem mit Reliefs geſchmückten und mit edlen Steinen ausgelegten Throne, unter einem Baldachin mit Frucht- und Blumenguirlanden, erſcheint als die Mutter des

Erbarmens, deren Mantel einerfeits Elifabeth mit den Johannesknaben, andrerfeits den knieenden Marchefe Francesco, eine einfach-grofsartige Bildnifsgeftalt, umfängt, über deffen Haupt fie fchützend ihre Hand hält, während das in ihrem Schofse ftehende Kind fegnend die Hand erhebt. Seitwärts der Erzengel Michael und St. Georg, Andreas und Longinus. Bei meifterhaftem Gruppenbau und zartefter Durchbildung der prächtigen Einzelheiten ift doch die Temperafarbe, der Mantegna immer treu blieb, fo fein geftimmt, dafs kein Eindruck des Ueberladenen entfteht. Diefem Hauptwerk ift in Charakter und Behandlung ein Bild in der Nationalgalerie zu London nahe verwandt: Maria, auf deren Schofs das Kind fteht, zwifchen den hoheitsvollen Geftalten Johannes des Täufers und der heiligen Magdalena; die Madonna im Ausdruck faft noch befangen, die zwei Heiligen in ihrer Begeifterung und überzeugungsfrohen Weltentfagung defto herrlicher (Fig. 215). Nur das Gefält im Charakter naffer Gewänder ift vielleicht allzu ftudirt und nicht breit genug. Bei heiterer Farbenklarheit heben die Figuren fich wirkungsvoll von den Orangenbäumen zu den Seiten des Baldachins und dem Himmel mit leichten Wölkchen ab. Eine kleine Halbfigur der Madonna, deren Hals das mit einem Hemdchen bekleidete Kind umfchlingt, indem es begeiftert emporblickt, in der Galerie zu Bergamo, zeichnet fich durch die vollendete Durchbildung der Glieder wie Verkürzung des Kopfes aus. Derfelben Zeit gehört das Leinwandbild an, das aus dem Nachlafs des Sir Charles Eaftlake für die Dresdner Galerie erworben worden ift. Maria mit Zügen voll Reinheit und gedankenvollen Adels wird durch das Kind, das vor ihr auf einer Brüftung fteht, um den Nacken gefafst, feitwärts Jofeph und Elifabeth mit dem Johannesknaben. Die 1497 datirte Madonna mit dem Kinde, auf Wolken thronend, mit vier männlichen Heiligen, in der Sammlung Trivulzi zu Mailand, ift wahrfcheinlich mit einem ehemaligen Altarbilde in S. Maria in Organo zu Verona identifch, wie Rechnungsnotizen aus dem Jahre 1496 vermuthen laffen. [1])

London, National-galerie.

Dresden, Galerie.

Mailand, Sammlung Trivulzi.

Louvre.

Noch etwas fpäter fallen zwei Bilder mäfsigen Umfangs im Louvre, welche die Gemahlin des Marchefe Francesco, Ifabella von Efte zum Schmucke eines Gemaches beftellt hatte, für das fie dann auch, wie wir oben (S. 244) durch Briefe aus den erften Jahren des 16. Jahrhunderts gefehen haben, ein Bild von Perugino malen liefs. Die Gegenftände find allegorifchen und mythologifchen Charakters; das eine Gemälde, die Tugenden, welche die Lafter verjagen, ift in den oft abenteuerlichen Typen der Lafter charakteriftifch und geiftreich, in den fiegreichen Göttergeftalten edel und frei. Noch höher als diefes phantaftifche Lehrgedicht fteht allerdings das zweite Gemälde, der Parnafs: Apoll mit der Leier, der Reigen der Mufen, feitwärts Mercur mit dem Pegafus, unter deffen Huf die Hippokrene entfpringt, Venus und Mars mit dem Amorknaben und der nahende Vulcan. Hier entfaltet fich eine Anmuth der Form und Bewegung, wie fie die italienifche Renaiffance bisher noch nicht erreicht hatte, und die erft Raphael übertraf. Die landfchaftliche Umgebung fpricht haltungsvoll mit, die Farbe ift bei feinem Helldunkel von weicherem Schmelz, die Modellirung zarter, die Arbeit von äufserfter Gewiffenhaftigkeit. [2])

1) *Milanefi*, Vafari, III, S. 393 Anm.

2) Der Auffaffung von Crowe und Cavalcafelle, welche diefe fpäteren Arbeiten unterfchätzen und Schülerhände in ihnen zu erkennen glauben, müffen wir widerfprechen.

London. Nationalgalerie.

Der meiſterhaft grau in grau gemalte, in allen Motiven höchſt geiſtreiche und lebendige Triumph des Scipio in der Nationalgalerie zu London, bei Mantegna's Tode noch in ſeiner Werkſtatt, iſt eine ſeiner letzten Leiſtungen.

Malend, zeichnend, in Kupfer ſtechend war er unermüdlich thätig, aber ſeine letzten Jahre waren nicht frei von Sorgen, namentlich weil er ſich durch Stiftung einer prächtigen Familiencapelle in der Kirche S. Andrea in zu groſse Koſten geſtürzt hatte. Daſs er eine antike Büſte der Fauſtina in dieſer Bedrängniſs der Markgräfin Iſabella verkaufen muſste, war ſein letzter Schmerz. Er ſtarb am 13. September 1506. Sein Sohn *Francesco* war ebenfalls Maler und ſein Gehilfe, ohne es zu ſelbſtändiger Bedeutung zu bringen. Schüler aus anderen Orten werden wir noch kennen lernen. Unter den Kupferſtechern ſind in erſter Linie *Zoan Andrea* und *Giovan Antonio da Brescia* ſeine Nachfolger, die auch vielfach Compoſitionen von Mantegna geſtochen haben. Sein weiterer Einfluſs, dieſseits und jenſeits der Alpen, iſt unermeſslich. Er gehört zu denen, welche den groſsen Meiſtern des 16. Jahrhunderts vorzugsweiſe den Weg geebnet haben, ſteht aber ſelbſt eine Zeit lang, ehe Leonardo's Abendmahl vollendet war (1498), als der gröſste Maler in ganz Italien da.

Francesco Mantegna.

Zoan Andrea. Giovan Antonio da Brescia.

B. Die Venetianiſche Schule.

Venedig.

Auch noch im 15. Jahrhundert nimmt Venedig neben dem übrigen Italien eine Sonderſtellung ein. Deſſen ſchwankenden Verhältniſſen gegenüber gewährt es das Bild eines wohlgeordneten Staatsweſens, in welchem allerdings der Adel allein gebietet und die Maſſe des Volkes ſchweigend gehorcht. Die groſse Handelsmacht ſtand jetzt in ihrer vollen Blüte, hielt den Türken Stand, gewann an den helleniſchen Küſten und auf den griechiſchen Inſeln immer neuen Boden, dehnte jetzt aber auch ſein Gebiet auf dem italieniſchen Feſtlande mehr und mehr aus und unterwarf nach und nach die Landſchaften zwiſchen den Alpen und Ravenna, zwiſchen dem adriatiſchen Meere und Verona ſeiner Herrſchaft. Trotzdem nimmt Venedig an der damaligen groſsen Geiſtesbewegung Italiens nur bedingt theil. Eine Begeiſterung des ganzen Volkes für dieſelbe, wie in Florenz, iſt da nicht möglich, wo die freie Selbſtthätigkeit des Volkes fehlt. Der Humanismus findet hier ſchwerer und langſamer Boden, und wenn auch im Laufe des 15. Jahrhunderts ſich einzelne Perſönlichkeiten der Patricierkreiſe in humaniſtiſchen Studien auszeichnen, ſo bleibt doch das Hauptintereſſe der Nobili das Staatsweſen, das Intereſſe der Geſammtheit Handel, Erwerb und Genuſs des Daſeins im gewonnenen Wohlſtande.

So ſchlägt dann auch das neue künſtleriſche Leben erſt ſpät in Venedig Wurzel [1]). Die Maler in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts ſetzen den Stil des 14. Jahrhunderts in handwerksmäſsiger und verkümmerter Weiſe fort. So

1) *Morelli*, Notizie d'opere di disegni etc. Bassano 1800. — Francesco Sansovini. Venetia ed. 1581. — *Ridolfi*, Le Meraviglie dell' Arte. Venezia 1648. — *Boschini, M.*, La carta del navegar pitoresco. In Venetia 1660. — Derſelbe: Le Ricche miniere della pittura Veneziana. Venezia 1664 (2. Auflage 1674. Neue Ausgabe 1733). Zanetti: Della Pittura Veneziana. Venezia 1771. — Von den Publicationen Zanotto's beſonders Pinacoteca dell' Academia Veneta (Venezia 1834) und Il Palazzo ducale di Venezia; 4 vol. 1842—61. — Einige Angaben bei Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia. P. I.

Jacobello del Fiore.

Jacobello del Fiore, wahrfcheinlich 1439 geftorben [1]), von dem eine bezeichnete Halbfigur der Maria mit dem Kinde im Museo Correr, eine 1436 datirte Madonna mit zwei Heiligen in der Akademie zu Venedig zu fehen ift. Auch der etwas jüngere *Michele Giambono*, von dem fich ebenda ein Altarwerk mit dem Erlöfer und vier Heiligen befindet, bleibt noch in demfelben Gleife. Seit 1440 ift indeffen auf der benachbarten Infel Murano eine Malerwerkftatt nachzuweifen, von welcher die Anfänge eines neuen Auffchwungs ausgehen, und die durch drei Generationen bedeutend bleibt. Zunächft finden wir zwei Maler gemeinfchaftlich thätig, die gewöhnlich ihre Arbeiten »*Johannes und Antonius von Murano*«, mitunter aber auch Johannes der Deutfche und Antonius von Murano bezeichnen [2]). Sie malen repräfentirende Altarftücke, die meift aus vielen Einzeltafeln in gothifcher Faffung beftehen und in Nimben, Beiwerk, Mitren, Verzierungen der Gewänder mit reicher, meift auf plaftifchem Gypsgrunde aufgetragener Vergoldung verfehen find. Die Akademie zu Venedig enthält die Krönung der Maria im Kreife aller Heiligen, am Fufse des Thrones Engel mit den Marterwerkzeugen, 1440 datirt [3]). Die Capelle S. Terafio in S. Zaccaria enthält drei aus Schnitzwerk und Malerei beftehende, ftark reftaurirte Altäre von 1443 und 1444; die Kirche S. Pantalone eine dem Gemälde in der Akademie ähnlich angeordnete Krönung Maria's. Das Hauptwerk der beiden Meifter ift aber das Breitbild der thronenden Madonna in der Akademie von 1446. Das faft nackte Kind fteht im Schofse der Mutter, vier in weit kleinerem Mafsftabe gehaltene Engel umgeben fie und tragen den Baldachin über ihrem Haupte, beiderfeits ftehen die vier Kirchenväter; eine gothifche Chorftuhl-Architektur, über der Bäume emporragen, umgiebt die Compofition (Fig. 216). Züge, die der deutfchen Kunft näher verwandt find, können wir trotz des deutfchen Mitarbeiters in diefen Bildern kaum finden. Wohl aber ift mit Recht eine Aehnlichkeit des Stils mit Gentile da Fabriano hervorgehoben worden, der in Venedig gewirkt hatte, befonders in der heiteren, faft fchattenlofen Farbe, dem zarten Vortrag, der Vorliebe für überreiches Ornament, aber auch im Ausdruck, in dem das Weiche, Freundliche überwiegt. Nur in älteren männlichen Charakteren, wie in den Kirchenvätern auf dem letzten Bilde, gehen die Meifter von Murano durch ftrenge, gemeffene Würde bei gedrungenen Verhältniffen über Gentile hinaus.

Michele Giambono. — Johannes und Antonio von Murano. — Venedig. Akademie. — S. Zaccaria.

Bartolommeo Vivarini.

In der Folge verfchwindet Johann der Deutfche, und nun arbeitet Antonius mit *Bartolommeo* von Murano, feinem Bruder, mit dem er in Venedig felbft eine Werkftatt gegründet hat, zufammen, wie fich aus der Infchrift eines Altars in der Pinakothek zu Bologna ergiebt, der 1450 im Auftrag Papft Nicolaus V. für die dortige Karthaufe zum Gedächtnifs des Cardinals Albergati gemalt worden war. Das Ganze, aus zwölf Tafeln in zwei Reihen beftehend, enthält oben die Pietas zwifchen zwei Engeln und den Halbfiguren von Petrus und Paulus, Gregorius und Auguftinus, unten die Madonna in Verehrung des in ihrem Schofse fchlummernden Kindes zwifchen vier ftehenden Heiligen, Hiero-

Bologna. Pinakothek.

1) Teftament vom 2. October 1439 bei Crowe und Cav. V, S. 9, Anm.

2) Akademie Nr. 8: Ioannes et Antonius de Muriano F MCCCCXXXX; ziemlich ebenfo, die drei Altäre von 1443 und 1444 in S. Zaccaria. — S. Pantalone: zuane e antonio de murano pnse. 1444. — Akademie Nr. 23: M 446 IOHANES ALAMANVS ANTONIVS D MVRIANO.

3) *E. Förfter*, Denkmale IV, 1.

nymus, Johannes dem Täufer, Nicolaus von Bari und einem anderen Bifchofe. Die ftrenge, fymmetrifche Anordnung und die heitere Färbung find geblieben,

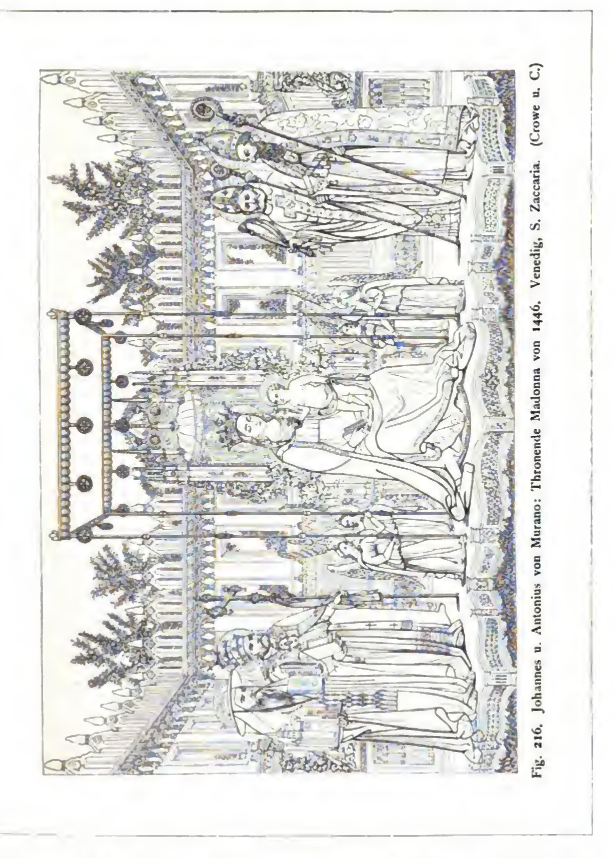


Fig. 216. Johannes u. Antonius von Murano: Thronende Madonna von 1446. Venedig, S. Zaccaria. (Crowe u. C.)

aber in viel kräftigeren Charakteren, in fchlankeren, wirkfamer modellirten Geftalten kündigt fich ein neuer künftlerifcher Zug an, und zwar ein Einflufs der Schule von Padua, deren ftarre und häfsliche Züge aber vermieden werden,

wie denn das Kind im Schoſse der Mutter ſogar höchſt anmuthig in Lage und Linienführung iſt. Wo Antonio in der Folge wieder allein arbeitet, iſt er ſchwächer, wie in dem 1464 bezeichneten Altarwerke aus S. Antonio zu Peſaro im Lateran: oben die Pietas zwiſchen vier Halbfiguren, unten die geſchnitzte Geſtalt St. Antonius des Abtes zwiſchen vier ganzen Figuren von Heiligen. Ein ſicheres Werk ſeiner Hand, obwohl nicht bezeichnet, iſt auch die figurenreiche Anbetung der Könige im Berliner Muſeum, die ganz beſonders an Gentile und deſſen Bild in der Akademie zu Florenz erinnert.

Lateran.

Berlin. Muſeum.

Louvre.

Bartolommeo von Murano, der ſich, zuerſt auf dem 1459 datirten Bilde des heiligen Johannes von Capiſtrano im Louvre, *Bartholomeus Vivarinus* nennt, betritt in ſeinen ſelbſtändigen Schöpfungen eine neue Bahn. Zwar iſt der hergebrachte gothiſche Aufbau der Altäre, die alte Gebundenheit und Symmetrie beibehalten, aber der Maler wird zugleich von der realiſtiſchen Richtung der Zeit ergriffen und zeigt im beſonderen den Einfluſs der Schule *Squarcione's* in Padua. Die Geſtalten werden plaſtiſcher, der Körperbau iſt beſſer verſtanden, die Glieder ſitzen beſſer am Rumpf. Auch die vorwaltende Strenge des Ausdrucks, namentlich bei älteren, männlichen Figuren, die mitunter ſogar finſter und zürnend ausſehen, erinnert an dieſelben Vorbilder; in weiblichen Geſtalten, in Kindern treten oft anmuthigere Züge, die Bartolommeo ſelbſt angehören, hervor. Echt paduaniſch iſt auch die reiche Durchbildung des Beiwerks, der prächtigen Marmorthrone, der Guirlanden. Der heitere, roſige Ton des Colorits hat gröſserer Naturwahrheit der Farbe und kräftigerer Schattirung Platz gemacht. 1464 iſt das Altarwerk der Karthauſe bei Venedig, jetzt in der Akademie, bezeichnet: Maria verehrt das in ihrem Schoſse ſchlafende Kind, ſeitwärts vier Heilige. Dasſelbe Motiv kehrt in einem aus Bari ſtammenden Gemälde von 1465 im Museo Nazionale zu Neapel [1]) in der Madonna wieder, und zwar in beſonderer Zartheit des Ausdrucks wie der Linienführung. Seitwärts vom Throne, in etwas kleinerem Maſsſtabe, ſtehen St. Rochus, St. Nicolaus von Bari und zwei andere Biſchöfe. Rechts und links neben der Rücklehne des prächtigen Thrones erheben ſich Gruppen weiſsgekleideter Engel, denen man kaum anſieht, ob ſie lebende Weſen darſtellen ſollen oder ein Theil der Architektur ſind, und tragen auf ihren Häuptern Blumenkörbe, denen Guirlanden in natürlichen Farben entwachſen. Vier Halbfiguren von Heiligen und Cherubsköpfe erſcheinen in der Luft. Zwei Rebhühner unten ganz vorn ſind vortrefflich behandelt. Fragmente eines Altars, der thronende Auguſtinus, unter dem die Bezeichnung mit der Jahrzahl 1473 ſteht, ferner zwei Heiligenfiguren in der zweiten Sacriſtei befinden ſich in S. Giovanni e Paolo. Zwei vortreffliche Altäre weiſt S. Maria de' Frari auf: einen von 1474 mit dem thronenden St. Marcus, auf den beiden Seitentafeln Hieronymus und Johannes der Täufer, Paulus und Nicolaus; an Durchbildung der Köpfe und Farbenklarheit ſteht dieſer Altar auf der Höhe des Meiſters; auch der zweite Altar, von 1482, die thronende Maria mit dem lebhaft bewegten Kinde zwiſchen Andreas und Nicolaus, Petrus und Paulus, über der Mitteltafel Chriſtus im Grabe, iſt ein gediegenes Werk. Auſserhalb Italiens beſitzt namentlich die kaiſerliche Galerie in Wien einen ſtattlichen Altar: den thronenden St. Am-

Neapel. Muſeo Nazionale.

Venedig. S. Giovanni e Paolo.

Wien. Kaiſ. Galerie.

1) *Roſini*, Taf. 67.

brosius, zu dessen Füssen die Vertreter einer Bruderschaft knieen; auf den Seitentafeln vier Heilige; die Berliner Galerie einen St. Georg zu Pferde, von 1485. Eine Madonna mit Bartolommeo's Lieblingsmotiv, das Kind im Schosse verehrend, Michael und Petrus auf den Seitentafeln, in der Galerie zu Bergamo, ist 1488, die thronende Barbara in der Akademie zu Venedig 1490, ein Triptychon in der Galerie zu Bergamo, St. Martin zu Pferde zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian, in der Lünette die Dreifaltigkeit, hart und scharf in der Zeichnung, 1491 datirt. Gerade die späteren Arbeiten zeigen ein gewisses Nachlassen.

Berlin. Museum.

Bergamo. Galerie.

Von dem jüngsten Mitgliede der Malerfamilie Vivarini werden wir erst später reden. Ein schwächerer Zeitgenosse des Antonio und Bartolommeo ist der Franciscanerbruder *Antonio da Negroponte*, von dem S. Francesco della Vigna in Venedig eine colossale thronende Madonna mit voller Bezeichnung besitzt. Diese ist mild und lieblich, das nackte Kind in ihrem Schosse schwächer; die Engelknaben seitwärts, der Thron, die Guirlanden, die Vögel unten zeigen den Einfluss der Schule von Padua.

Antonio da Negroponte. Venedig. S. Francesco della Vigna.

Weit bedeutender ist *Carlo Crivelli* aus Venedig, der, zunächst in der Schule von Murano gebildet, den Einfluss des Squarcione und der Schule von Padua in noch stärkerem Masse als Bartolommeo Vivarini erfährt. Sein Schauplatz war aber nicht seine Heimath, sondern seit dem ersten Jahre, das in seinen Inschriften vorkommt, 1468, sind seine meisten Werke nachweisbar für verschiedene Orte in der Mark Ancona entstanden [1]. In Ascoli scheint er hauptsächlich seinen Wohnsitz gehabt zu haben. Crivelli sucht den Paduanern zunächst in der plastischen Energie der Gestalten nahe zu kommen, während sein Verständnis des Körperbaues zugleich ein sehr mäsiges bleibt. Seine Charaktere sind herb und streng, manchmal rauh und grimmig, aber oft auch grosartig und pathetisch im Ausdruck. Wo er mildere Seiten aufziehen will, wird er, wie die Paduaner, geziert und leistet namentlich bei weiblichen Idealfiguren in füslicher Verzerrung der Gesichter und Verrenkung der Hände und der Finger das Unglaubliche, wofür die Magdalenenfigur im Berliner Museum ein charakteristisches Beispiel ist. Höchst wirkungsvoll ist er aber in der Darstellung losbrechender Leidenschaft und heftigen Schmerzes, wie in der Pietas der Nationalgalerie zu London, aus Monte Fiore bei Fermo, und derjenigen im Vatican, die beide hart an die Caricatur streifen, aber ergreifend und voll dramatischen Lebens sind. Ganz besonders hält Carlo auch am Materialprunk und an dem reichen Beiwerk der Paduaner fest, das von diesem keiner so effectvoll wiederzugeben weiss wie er. In den Marmorthronen, den überladenen Frucht- und Blumenguirlanden, den reich gemusterten Gewändern mit oft noch plastisch aufgesetzten Goldverzierungen erreicht er eine ausserordentliche stoffliche Wahrheit und, bei einer Kraft und Gediegenheit der Temperamalerei, die den meisten Paduanern abging, auch grosse Pracht und Harmonie der Wirkung. Das früheste datirte Werk, von 1468, ist ein aus vielen Tafeln bestehendes Altarwerk in S. Silvestro zu Massa bei Fermo, die Madonna mit Heiligen und kleinen biblischen Scenen, jetzt in einzelnen Stücken in der Sacristei. Von 1473 rührt das Altarwerk in der Capella del Sacramento des

Carlo Crivelli.

Stil.

Berlin. Museum.

London. Nationalgalerie. Vatican.

Massa. S. Silvestro.

[1] *Ricci*, Mem. Stor. della Marca di Ancona (Macerata, 1834) I. pg. 205 sequ. II. 87. 118. 137.

Ascoli. Dom.

Domes zu Ascoli her, die Madonna, darüber die Pietas, ſeitwärts vier ganze, über ihnen vier halbe Figuren von Heiligen. Das reiche Altarſtück aus S. Domenico in Ascoli, von 1476, wieder eine thronende Madonna und zwölf Heilige in ganzen und halben Figuren in den Seitentafeln und den Giebel-

London. National-galerie.

feldern, iſt in die Nationalgalerie zu London, die für Crivelli wichtigſte Sammlung, gelangt. Zwei Gemälde von 1481 und 1482 enthält die Galerie des La-

Lateran.

teran. Auf dem erſten ſpielt das Chriſtuskind im Schoſse Maria's mit einem Vogel, und die Mitteltafel wird von vier Tafeln mit Heiligenfiguren umſchloſſen; auf dem zweiten, das die thronende Madonna und zu ihren Füſsen knieende Franciscaner in kleinem Maſsſtabe enthält iſt die Plaſtik aller Formen beſonders gediegen, und ſowohl der Kopf Maria's wie das Kind ſind ungewöhnlich edel. Noch bedeutender in der Charakteriſtik wie in der Pracht des Beiwerks, der Architektur, der Gewänder iſt ein Triptychon aus demſelben Jahre 1482

Brera.

in der Brera zu Mailand, urſprünglich in S. Domenico zu Camerino [1]) (Fig. 217). Auch hier ſpielt das Kind mit dem Vogel, Maria's Züge ſind edel-melancholiſch; ſeitwärts ſtehen Petrus als Papſt mit rieſigen, plaſtiſch aufgeſetzten Schlüſſeln, und Dominicus, Geminianus und Petrus Martyr. Vielleicht das beſte unter Crivelli's Bildern iſt aber die 1486 bezeichnete Verkündigung Ma-

London. National-galerie.

ria's aus dem Kloſter der Annunziata zu Ascoli in der Nationalgalerie zu London. Maria kniet in ihrem Gemache, der Engel drauſsen im Hofe, ſie kann ihn nicht ſehen, da eine Mauer zwiſchen beiden iſt. Soll durch dieſe ungewöhnliche Auffaſſung die Erſcheinung als eine innerliche Viſion bezeichnet werden? Es wäre jedenfalls ein gekünſtelter Verſuch. Ein Strahl der von der oberen Glorie ausgeht, durchbricht die Wand des Hauſes und fällt auf Maria's Haupt. Bei dem Engel kniet St. Emidius, Patron von Ascoli. Das Bild, das an Beiwerk, kleinen Figuren, welche die Architektur beleben, Blumenvaſen, Vögeln, auſserordentlich reich iſt, zeigt was Carlo Crivelli in vollendeter Ausführung und kräftiger, klarer Färbung leiſten kann.

Im Jahre 1490 wurde dem Maler von Ferdinand von Capua die Ritterwürde verliehen [2]), und von nun an verſäumt er nicht in Bezeichnungen ſeinem Namen Carolus Crivellus Venetus den Titel Miles oder Eques laureatus beizufügen, wie in der »Madonna mit der Schwalbe« zwiſchen Sebaſtian und

London. National-galerie.

Hieronymus in der Nationalgalerie zu London, früher in der Franciscanerkirche zu Matelica, und der Madonna auf prächtigem Throne, die dem Kinde eine

Brera.

Birne reicht, aus S. Domenico zu Camerino, jetzt in der Brera zu Mailand [3]). Ebenda befindet ſich Carlo's letztes bezeichnetes Bild: die Krönung Maria's, in der Lünette der todte Chriſtus mit Engeln, 1494 bezeichnet. In dieſen ſpäteren Bildern ſteht er an Gediegenheit der Behandlung wie an Energie des Ausdrucks noch auf ſeiner vollen Höhe.

Gleichzeitig mit den Vivarini war eine aus Venedig ſelbſt ſtammende Künſtlerſamilie aufgetreten, welche dieſe überflügelte, die *Bellini*. Wenn man bei Antonio da Murano und Johann dem Deutſchen aus dem künſtleriſchen Charakter ihrer Arbeiten auf einen Einfluſs des Gentile da Fabriano während

---

1) *Förſter*, Denkmale. IV. 3.

2) *Ricci* a. a. O. I, 288.

3) *Förſter*, Denkmale, IV, 8.

ſeines Aufenthaltes in Venedig ſchlieſsen muſste, ſo iſt bei dem Haupte der *Bellini*, *Jacopo*, der Zuſammenhang mit Gentile bewieſen. Er begleitete denſelben als Gehilfe nach Florenz, wo er, bei Gelegenheit eines ärgerlichen Handels, den ihm ein florentiner Raufbold zugezogen, in den Jahren 1423 bis 1425 vorkommt und »Jacobus Petri, Maler aus Venedig, Diener und

Jacopo Bellini.

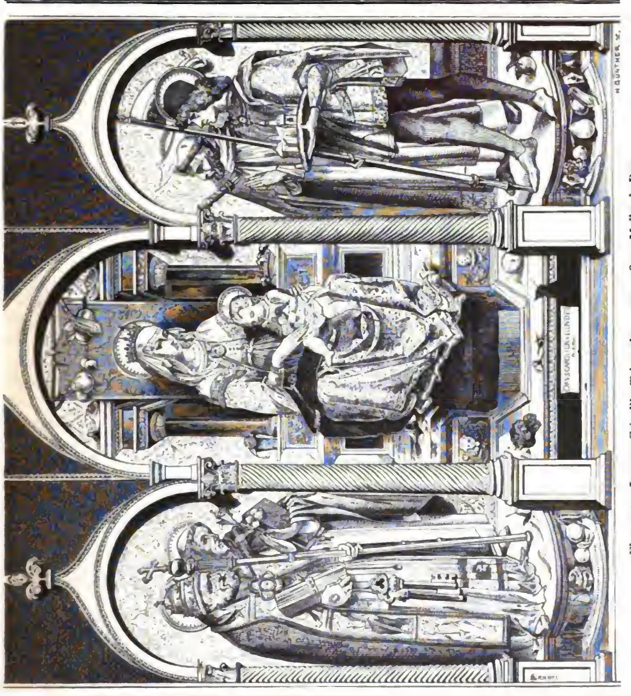


Fig. 217. Jacopo Crivelli: Triptychon von 1482. Mailand, Brera.

Schüler des Meiſters Gentilinus, Maler aus Fabriano, genannt wird« [1]). Das wichtigſte Zeugniſs für ſeine künſtleriſche Begabung iſt ſein Skizzenbuch im British Museum, eins der köſtlichſten Denkmäler dieſer Art, das ſchon im Teſtamente [2]) ſeines älteſten Sohnes Gentile erwähnt wird, der es für Be-

British Muſeum.

1) *Vaſari*, ed. Milanesi III. pg. 149 n. †

2) *Crowe* und *Cavalcaſelle*, V, S. 134 Anm.

endigung eines unvollendeten Gemäldes feinem Bruder Giovanni vermachte. Der Vermerk in dem Buche: »De mano di me Jacobo Bellino Veneto 1430 in Venetia« zeigt zugleich, dafs der Meifter im genannten Jahre wieder in der Heimath war. Hier finden wir Scenen aus dem Alten, dem Neuen Teftament und verfchiedenen Heiligenlegenden, welche Phantafie und Sinn für fchlichten Adel der Compofition zeigen. Frifche und lebendige Beobachtung tritt uns in Landfchaften, Thieren, Geftalten aus dem wirklichen Leben, Strafsen- und Jagdfcenen entgegen. Selbft antike Statuen und Reliefs hat Jacopo nachgezeichnet. Auch an anderen Orten Norditaliens war Jacopo befchäftigt, in Padua, wo die Beziehungen feiner Familie zu Mantegna fich anknüpften, und in Verona, wo fein Hauptwerk, eine figurenreiche Freske der Kreuzigung aus dem Jahre 1436 in der Capella S. Niccolò des Domes, leider im J. 1759 zerftört wurde, fo dafs wir nur durch Nachbildungen einen fchwachen Begriff von ihr gewinnen können. Seine erhaltenen Gemälde find nicht von hervorragender Bedeutung. Das Mufeum in Verona bewahrt einen auf Leinwand gemalten Chriftus am Kreuze, aus dem Vescovado, bei überlebensgrofsem Mafsftabe fchwach in den Formen, die Akademie in Venedig eine Madonna mit dem Kinde mit feinem Geficht und fchmalen Augen bei warmer Färbung, beide Bilder mit voller Namensbezeichnung.

Verona. Galerie.

Jacopo's Todesjahr kennen wir nicht, ebenfo wenig die Geburtsjahre feiner beiden berühmten Söhne, *Gentile*, wie er den älteften nach feinem Lehrmeifter getauft hatte, und *Giovanni*. Die gewöhnlichen Angaben 1421 und 1426 find ficher falfch, da Jacopo doch nicht als verheiratheter Mann, der fchon ein Kind hatte, mit Gentile da Fabriano als Schüler nach Florenz gezogen fein wird, vor 1427 wird alfo wohl der Aeltefte kaum geboren fein. Gentile ftarb am 23. Februar 1507, Giovanni am 15. November 1516.

Gentile Bellini

In den erften Werken, die wir von Gentile wie von Giovanni befitzen, tritt uns fichtlich der Einflufs der Schule von Padua, wo fie fich mit dem Vater längere Zeit aufgehalten, entgegen; fo in dem von *Gentile* gemalten Orgelthüren für S. Marco (heute in den oberen Gängen von der Kirche zum Dogenpalaft). Sie enthalten vier Koloffalfiguren: Marcus und St. Theodor unter Bögen mit Fruchtguirlanden im Stil der Schule Spuarcione's, den büfsenden Hieronymus und Franciscus, der die Stigmata empfängt. In Unterficht genommen, zeigen fie perfpectivifche Kenntniffe, aber die Figuren find plump und unficher in den Verhältniffen, in den Bewegungen oft lahm, in den Extremitäten fchwülftig. Der Patriarch Lorenzo Giuftiani, von knieenden Clerikern und Engeln umgeben, aus S. Maria dell' Orto, jetzt fchlecht erhalten, im Vorrath der Akademie, ift 1465 bezeichnet. Die Compofition ift ungefchickt, aber Lorenzo felbft ift eine fchlichte, in allen Theilen meifterhaft ausgeführte Charakterfigur. Derfelben Frühzeit gehört ein bezeichnetes Madonnenbild im Berliner Mufeum an; Maria felbft ift befangen und unfchön, aber die Profilköpfe von Stifter und Stifterin zeichnen fich durch die unvergleichliche Lebenswahrheit bei naiver Einfachheit aus. Diefelbe Meifterfchaft im Portrait zeigt das Bruftbild eines Dogen im Mufeo Correr.

Venedig. S. Marco.

Venedig. Akademie.

Berlin. Mufeum.

Museo Correr.

Anfänge des Giovanni Bellini.

Die früheren Arbeiten des *Giovanni Bellini* find nicht datirt, ja grofsentheils nicht einmal mit feinem Namen bezeichnet; fo eine beftimmte Gruppe von Tempera-Gemälden, in welchen die neuere Kritik übereinftimmend die

eigentlichen Anfänge Giovanni's zu fehen glaubt, die aber fämmtlich früher dem Mantegna beigemeffen wurden. Während Gentile in feinen Erftlingswerken den Einflufs der Schule von Padua überhaupt verräth, läfst Giovanni den feines hochbegabten, wohl eher gleichartigen aber früher entwickelten Schwagers Andrea Mantegna erkennen und fucht mit ihm in der forgfamen Durchbildung der Form, den ftudirten Verkürzungen, der ergreifenden Energie und Lebenswahrheit des Ausdrucks zu wetteifern. Hierher gehören die Verklärung Chrifti im Mufeo Correr, leider trüb und fchmutzig, das Gebet Chrifti am Oelberg in der Nationalgalerie zu London, beide paduanifch ftreng in den Formen, in der Gewandung von plaftifchen Vorbildern abhängig. Weit bedeutender, durch ein Diftichon mit Giovanni's Namen beglaubigt, ift die Pietas in der Brera zu Mailand [1]: Chriftus mit halbem Leibe aufrecht im Grabe, gehalten von Johannes und der ältlichen Maria, die ihre Wange an die des Leichnams fchmiegt. Der herbe Ausdruck von Qual und Leid, die treffliche Durchbildung der Formen, die gute Zeichnung der Verkürzungen, die metallene Schärfe der Haarbehandlung bei Johannes zeigen die Einwirkung Mantegna's, aber die Gewandung ift breiter, der Ausdruck mehr vertieft. Wahrfcheinlich ift Giovanni auch in der fchönen Pietas zu Berlin zu fehen, [2] die früher Mantegna benannt war: Die Halbfigur des todten Heilandes, von zwei weinenden Engeln gehalten. Das Pathos Mantegna's ift hier durch feinften Adel gemildert. Die Durchbildung des Nackten ift vortrefflich, auf dem fchön verkürzten Kopfe liegt der Frieden des Todes, der Schmerz in den Köpfen der Engel, von denen einer fo reizend von den Locken befchattet wird, ift von feelenvoller Schönheit. Mag das Bild mit feiner bleichen Temperafarbe den fpäteren Bildern Giovanni's auch noch fo unähnlich fehen, fo athmet es doch jene Wärme und Schönheit der Empfindung, die in den reifften Werken entzückt. Diefer Gruppe reiht fich auch die viel ftrengere und im Ausdruck gewaltfamere Pietas in der Pinakothek des Vaticans (als Mantegna) an, aber diefe fcheint fchon in Oel gemalt zu fein; ehe wir jedoch von den Werken der Bellini in diefer Technik reden, müffen wir fehen, wie fie zu derfelben gekommen find.

Musco Correr. London. National-galerie.

Brera.

Berlin. Mufeum.

Vatican.

Derjenige Meifter, welcher die Oelmalerei in Italien eingeführt hat, ift *Antonello da Meffina*, deffen Biographie bei Vafari leider befonders unzuverläffig ift, und über den auch nichts an urkundlichen Nachrichten durch fpätere Forfchung beigebracht wurde. Nach Vafari's Bericht hätte Antonello lange in Rom ftudirt, und wäre dann nach feiner Heimath Sicilien zurückgekehrt. Bei einer Reife nach Neapel hätte er im Befitze des Königs Alphons ein Bild des Jan von Eyck gefehen, und wäre fo von Bewunderung ergriffen worden, dafs er felbft nach Flandern gegangen und Schüler van Eyck's geworden. Nach dem Tode des Jan van Eyck wäre er zurückgekehrt, hätte fich kurze Zeit in Meffina aufgehalten und dann in Venedig niedergelaffen.

Antonella da Meffina.

Von diefem Bericht ift der eine Punkt anzunehmen, dafs Antonello perfönlich in Flandern war, denn das beftätigen die Maltechnik und auch der künftlerifche Charakter feiner Werke. Jedenfalls fetzt aber Vafari feinen

1) *Förfter's* Denkmale, IV, 4.

2) Annahme des neuen Kataloges.

London. National-galerie. — Meſſina. Pinakothek.

Aufenthalt in Flandern zu früh an, wenn er ihn noch unter van Eyck ſelbſt ſtudiren läſst. Eher darf man annehmen, daſs Rogier van der Weyden dort ſein Meiſter war. Sein erſtes datirtes Bild rührt aus dem Jahre 1465 her[1]): das kleine Bruſtbild des ſegnenden Heilandes in der Nationalgalerie zu London. Typus und Behandlung der Formen zeigen eine Miſchung italieniſchen und flandriſchen Charakters, das Bild iſt in warm-bräunlichem Tone in Oel gemalt, aber an vielen Stellen abgerieben, wodurch auch ein Pentimento — die ſegnende Hand war anfänglich höher erhoben — ſehr merklich wird. Daſs Antonello nach der Rückkehr aus Flandern eine Zeit lang wieder in Sicilien war, wird durch ein bezeichnetes und 1473 datirtes, aus mehreren Tafeln beſtehendes Altarſtück aus S. Gregorio zu Meſſina (jetzt in der Pinakothek der Stadt) bewieſen: die thronende Madonna mit dem Kinde, über deren Haupt zwei Engel mit der Krone ſchweben, auf den Flügeln Gregorius und Benedict, in oberen Abtheilungen die Verkündigung in Halbfiguren.

Unmittelbar nachher muſs ſein Aufenthalt in Venedig begonnen haben; unter einer Reihe von Bildniſſen, die offenbar hier entſtanden ſind, iſt eines ſchon von 1474 datirt. Ein ſpäteres Datum als 1478 kommt auf keiner ſeiner Arbeiten vor, und wie lange er gelebt und in Venedig gewirkt hat, iſt nicht feſtzuſtellen.

Antwerpen. Galerie.

Den Zuſammenhang mit der flandriſchen Schule zeigt wohl kein Gemälde Antonello's ſo deutlich wie das kleine Bild in der Galerie zu Antwerpen: Chriſtus zwiſchen den Schächern am Kreuze, aber die Uebereinſtimmung liegt nur in der maleriſchen Behandlung, der vollendeten Ausführung bei ganz kleinem Maſsſtabe, der Klarheit der Farbe, der ſauberen Ausführung des Vordergrundes mit Gräſern, Schädeln, Häschen und Erde, der bis in alle Einzelheiten ſcharfen und zart behandelten Landſchaft. Aber wie die Landſchaft ſelbſt eine italieniſche Gegend iſt, ſo tragen auch die Figuren und Motive das Gepräge italieniſcher Kunſt, die reſignirt daſitzende Maria, der knieende Johannes wie die drei nackten Geſtalten. Während der gekreuzigte Chriſtus ruhig und edel in den Linien iſt, gefiel es dem Künſtler, die Schächer an Baumſtämmen ſo zu befeſtigen, daſs die Körper auf das ſeltſamſte geſpannt und in die gewagteſten Stellungen und Verkürzungen gebracht ſind.

Venedig. Akademie. Berlin, Muſeum.

Eine Madonna mit dem Erzengel Michael in S. Caſſiano, die gleich nach ihrer Entſtehung in Venedig Aufſehen machte,[2]) iſt verſchollen. Die übrigen Bilder religiöſen Gegenſtandes, die von Antonello erhalten ſind, laſſen ihn nicht gerade als einen mit origineller Phantaſie begabten Maler, ſondern eher als einen etwas nüchternen Realiſten erſcheinen. Der von zwei Engeln gehaltene Chriſtusleichnam in der kaiſerlichen Galerie zu Wien iſt ſehr hart und ſtreng, in den Formen trocken. Das Bruſtbild des Chriſtus an der Säule in der Akademie zu Venedig iſt im Ausdruck keineswegs edel, das des gemarterten Sebaſtian im Berliner Muſeum[3]) anſprechender, aber die treffliche Behandlung mit kräftigem Schatten und feiner Modellirung iſt bei dieſen

1) Ueber das ſcheinbar frühere Datum eines Bildes in Berlin ſiehe unten.

2) *Morelli*, Notizie etc. 189. Citat aus Colaccio.

3) Von mehreren Wiederholungen die beſte im Städelſchen Inſtitut zu Frankfurt.

Bildern von Bedeutung. Eine Halbfigur der Madonna mit dem vor ihr auf einer Brüftung ftehenden, in ihren Gewandfaum greifenden Kinde fcheint mit Madonnenbildern aus der beften Zeit des Giovanni Bellini wetteifern zu wollen, ift aber gekünftelt in den Motiven, im Ausdruck unempfunden.

Auf ganz anderer Höhe dagegen ftehen Antonello's Bildniffe, in denen man feine volle Bedeutung fieht. Auf das Porträt eines Jünglings von 1474



Fig. 218. Antonello da Meffina: Porträt eines jungen Mannes.
Paris, Louvre.

in Hamilton Palace bei Glasgow folgt dasjenige aus dem Jahre 1475 im Louvre, das unter allen vielleicht das intereffantefte ift (Fig. 218). Der Mann in jüngeren Jahren mit der trotzig hervortretenden Unterlippe ift von folcher Energie des Ausdrucks und fo monumentaler Grofsartigkeit, dafs er nur durch Porträts von Jan van Eyck überboten wird. Alle zarten Details der Natur find belaufcht. Alles was die Oelmalerei leiften kann ift hier in der feinen Modellirung, der warmen Schattirung, dem kräftigen Relief, in dem Schmelz und der Durchfichtigkeit der Töne, in der trefflichen Stoffbehandlung bei Pelzwerk und Gewand

Glasgow. Hamilton Palace. Louvre.

Mailand. Sammlung Trivulzi. beobachtet. Es feien noch das Bild eines älteren Herrn von 1476 in der Sammlung Trivulzi zu Mailand, die nicht bezeichneten Bruftbilder von zwei rothgekleideten Männern im Palazzo Giovanelli zu Venedig und in der Galerie Borghefe zu Rom erwähnt. Ein Kleinod von ganz befonderem Reiz ift endlich das nur 20 zu 14 Centimeter grofse Bruftbild eines jüngeren Mannes auf landfchaftlichem Grunde in der Berliner Galerie, deffen Infchrift einft nach älteren Zeugniffen die Jahrzahl 1478 enthielt.[1] Es ift ebenfo zart, wie das Bild im Louvre grofsartig, auch bei fo kleinem Mafsftabe kräftig behandelt und zugleich unglaublich fein detaillirt, durchfichtig und haltungsvoll.

Venedig. Pal. Giovanelli. Galerie Borghefe. Berlin, Mufeum.

Solche Arbeiten Antonello's, der lange der beliebtefte Porträtmaler in Venedig gewefen zu fein fcheint, mufften den einheimifchen Malern durch ihre technifche Vollendung, ihr neues Malverfahren Eindruck machen. Die Farbenluft war ohnehin in Venedig heimifch, und auch in Temperamalerei hatten ein Bartolommeo Vivarini, ein Carlo Crivelli nach möglichfter Farbenpracht geftrebt. Es fcheint auch, dafs Antonello aus feinem Verfahren kein Geheimnifs machte, denn bald finden wir die Brüder *Bellini* im vollem Befitz der Oelmalerei, die dann durch fie in der venetianifchen Schule allgemeine Verbreitung fand. Der genaue Termin, mit welchem fie in Oel zu malen anfangen, ift allerdings nicht zu beftimmen, weil die mit Jahrzahlen bezeichneten oder durch urkundliche Nachrichten datirten Gemälde nicht häufig find.

Gentile Bellini. Dogenpalaft.

Gentile Bellini erhielt am 21. September 1474 den Auftrag, die Malereien im Saale des Grofsen Rathes im Dogenpalafte auszubeffern und zu erneuern.[2] In der Fortfetzung des Bildercyclus in diefem Raume, wo einft Gentile da Fabriano gearbeitet, wurde er aber unterbrochen, als am 1. Auguft 1479 Sultan Mahomet II. von der Republik Venedig die Sendung eines guten Malers erbat.[3] Gentile wurde auf Staatskoften mit zwei Gehilfen nach Conftantinopel gefendet, wo er den Sultan und andere hochgeftellte Perfönlichkeiten abbildete, zahlreiche Studien und Zeichnungen einheimfte, um bald nach Jahresfrift mit dem Rittertitel und reich befchenkt zurückzukehren. Denkmäler diefer Reife, offenbar nach mitgebrachten Studien erft nach der Rückkehr ausgeführt, find das Bruftbild Mahomet's faft im Profil innerhalb einer Renaiffance-Umrahmung, mit dem 25. November 1480 als Datum der Aufnahme bei Mr. Layard in London; dann der Empfang des venetianifchen Gefandten und feines Gefolges durch den Grofsvezier vor dem Eingang des Palaftes, im Louvre. Dies Bild ift das Specimen eines völlig modernen Realismus und ein Triumph der Oelmalerei bei klarer und effectvoller Wiedergabe des füdlichen Sonnenlichtes im Gegenfatze zu kräftigen Schatten, Beherrfchung der Perfpective, überrafchender Wahrheit in den Gebäuden, Palmen, füdlichen Gewächfen und charakteriftifcher Feinheit in den zahlreichen kleinen Figuren zu Fufs und zu Roffe.

London. Sammlung Layard. Louvre.

1) *Zanetti* Della pitt. Ven., S. 21. — Jetzt ficht die Jahrzahl wie 1445 aus, was fich nur durch Reftauration erklären läfst. Diefe Lesart hat lange in Antonello's Chronologie Verwirrung angerichtet, bis die Aufklärung durch *Crowe* und *Cavalcafelle* erfolgte.

2) *Marchefe Pietro Selvatico e Cefare Foucard*: Illuftrazione del palazzo ducale di Venezia, Milano 1859, 81. — Vgl. Gazette des beaux-arts (1866) S. 283.

3) *Morelli*, Notizie, S. 99, Excerpte aus Maria Sanudo und Franc. Negro. — Gaz. d. b.-arts a. a. O., 286.

Bei der Abreife Gentile's war Giovanni zu feinem Stellvertreter bei den Arbeiten im Grofsrathfaal ernannt, und nach der Rückkehr fetzten fie in gemeinfamer, langfam fortfchreitender Arbeit den von älteren Meiftern begonnenen Cyclus durch fieben eigene grofse Gemälde aus der Gefchichte Venedigs im Conflict mit Kaifer Friederich Barbaroffa fort, die durch den Brand 1577 zerftört worden. Da die Seeluft Venedig's der Erhaltung von Frescobildern nicht günftig ift, wurden folche grofse decorative Arbeiten in Oel auf Leinwand ausgeführt.

Sind nun diefe Schöpfungen verloren, fo befitzen wir eine Anzahl anderer Leinwandbilder meift breiten Formats, die zur Decoration der Säle von Scuolen oder Bruderfchaftsgebäuden beftimmt waren und fämmtlich der fpäteften Zeit Gentile's angehören. Die Akademie in Venedig bewahrt drei Bilder aus der Scuola di S. Giovanni Evangelifta, welche fich auf die Wunderkraft einer dort bewahrten Kreuzreliquie beziehen. Das erfte, die Heilung des Pietro di Lodovico durch die Reliquie im Innern einer Kirchenhalle in eleganter Renaiffance, ein Bild fchmalen Formates, ift nur noch Ruine. Auch das zweite Gemälde, 1496 bezeichnet, hat gelitten. Es ftellt die Proceffion mit der Kreuzreliquie dar, wie fie über den Marcusplatz zieht. Den eigentlichen geiftlichen Inhalt foll das Gelübde des Jacopo Salis aus Brescia, der neben dem Reliquienfchrein knieend zu fehen ift, für die Genefung feines Sohnes bilden, ein bei der Proceffion am Marcustage 1454 vorgekommenes Ereignifs. Aber was der Befchauer erblickt, ift eigentlich nur ein frappantes Bild venetianifchen Lebens mit dem Dogen und der Priefterfchaft im feierlichen Zuge, den Zufchauergruppen und der meifterhaften Anficht des damaligen Marcusplatzes und der Marcuskirche, noch im Schmucke ihrer alten Mofaiken. Etwas beffer ift das dritte, 1500 bezeichnete Bild erhalten: die Wiederfindung der im Gedränge einer Proceffion ins Waffer gefallenen Reliquie. Auf der Brucke, wo das Unglück gefchehen, macht die Proceffion Halt, am Ufer links drängt fich das Volk und knieen Schaaren von Andächtigen, ganz vorn die Stifterfamilie, eine Frau, die irrthümlich für Katharina Cornaro gehalten wird, ein Mädchen und mehrere Männer. Taucher fuchen im Waffer, Mönche haben fich in den Canal geftürzt, doch fchon hat der Guardian von S. Giovanni Evangelifta, Andrea Vendramin, das Heiligthum wiedergefunden und fchwebt mit dem Reliquiarium im Waffer. Wir haben hier eine unerfchöpfliche Quelle von Bildniffen und Charakterfiguren, eine lebensvolle Schilderung venetianifchen Lebens, treffliche Modellirung der Geftalten und klares Herausheben alles einzelnen trotz der gedrängten Fülle. Mag es naiv erfcheinen, wenn er eine Reihe Frauenköpfe in Profil wie an einer Schnur hintereinander aufreiht und einen von dem andern fich abheben läfst, fo zeigt fich Gentile doch zugleich als einen Meifter, der mit vollem Bewufstfein fich die fchwierigften künftlerifchen Probleme ftellt. Bewundernswerth ift feine Herrfchaft über die Perfpective gerade in dem letzten Bilde, wo es fich nicht um regelmäfsige Gebäudegruppen, fondern um fchräg zu einander ftehende Häufer und gewundene Canäle handelt. Ebenfo vortrefflich ift aber auch die Luftperfpective, die Abtönung, die Behandlung des Waffers, die Lichtvertheilung. Man nimmt wahr, dafs das Alles nach Studien im Freien felbft gemalt ift.

Venedig. Akademie.

Würdig reiht fich diefen Gemälden ein für die Scuola di San Marco in

Brera. Venedig gemaltes, jetzt in der Brera zu Mailand befindliches Bild an, das, um 1504 begonnen, bei dem Tode Gentile's (1507) noch nicht fertig war und um deffen Vollendung er feinen Bruder Giovanni in feinem Teftamente erfuchte.



Fig. 219. Gentile Bellini: Predigt des h. Marcus. Mailand, Brera.

Es ftellt die Predigt des heiligen Marcus zu Alexandria dar, mit reichen Volksgruppen auf einem Platze, den ein der Marcuskirche ähnlicher Tempel abfchliefst (Fig. 219). Wie fehr auch die Farbe durch Reftauration gelitten hat, ift doch wieder die Lebensfülle der Geftalten, deren Coftüme orientalifche Erin-

nerungen aus Conſtantinopel zeigen und die glückliche Maſſenvertheilung in geſchloſſenen wie lockeren Gruppen zu bewundern.



Fig. 220. Giovanni Bellini: Madonna. Venedig, Sta. Maria dell' Orto.

Giovanni Bellini.

Iſt Gentile der ſcharfe Realiſt, der das Thatſächliche und Gegenwärtige mit ſchärfſter Beobachtung und in frappanter Wirkung wiedergibt, ſo beſitzt *Giovanni* dafür Eigenſchaften, die ſeinem Bruder fehlen: Empfindungswärme

und hohen poetifchen Schwung, durch die er in häuslichen wie in kirchlichen Andachtsbildern zum Gemüthe zu fprechen vermag. Er wetteifert mit dem Bruder an Meifterfchaft der Farbe, fobald er die neue Technik angenommen hat, und ift in der Oelmalerei faftig und tief, kräftig im Schatten und klar im Lichten, heiter und verfchmolzen, bei vollendeter Harmonie und feiner Beobachtung der Luftperfpective, obgleich er fich in der Scenerie nicht fo fchwierige Probleme, wie Gentile mit feinen Stadt- und Canalanfichten ftellt. Die paduanifche Strenge, der von Mantegna beeinflufste Stil der Zeichnung find jetzt gemildert, aber dafs er eine fo ernfte Zucht durchgemacht, kommt Giovanni doch noch zu gute. Mag jetzt auch, bei der rein malerifchen Anfchauungsweife, die er vertritt, die Farbe, nicht der Contour, in Compofition, Vertheilung der Maffen, Gewandbehandlung beftimmend fein, fo bleibt ihm doch immer ein feines Liniengefühl eigen.

Venedig. Akademie.

Schon in den einfachften Aufgaben, den Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde tritt uns feine feelenvolle Schönheit der Auffaffung entgegen. Zu den früheren gehört noch ein Bild aus S. Maria dell' Orto, zur Zeit in der Akademie, auf welchem der Körper des Chriftusknaben in den Formen noch an Mantegna erinnert, fein Ausdruck kindlicher als gewöhnlich ift, und Maria mild-melancholifch vor fich hinblickt (Fig. 220). Mehrere Madonnenbilder befitzt die Akademie in Venedig. Eins, Maria mit dem vor ihr auf der Brüftung ftehenden Kinde, mit grünem Vorhang und landfchaftlichem Grunde, höchft edel im Ausdruck, ift 1487 datirt (94). Bei einem zweiten wufste Bellini eine noch ftrengere Grofsartigkeit in die Züge der Mutter und des fegnenden Kindes zu legen, das bei ihm felten fo naiv kindlich wie bei den Florentinern erfcheint (101). Befonders zart ausgeführt ift die Madonna mit rothen Cherubsköpfen (313). Ein Madonnenbild von befonderer Schönheit befitzt die Nationalgalerie in London, zwei folche Bilder das Berliner Mufeum, zwei, von denen eins, 1510 datirt, zu des Meifters fpäteften Arbeiten gehört, die Brera in Mailand.

London. Nat.-Galerie. Berlin. Mufeum. Brera.

In anderen häuslichen Andachtsbildern gefellen fich der Madonna rechts und links noch Halbfiguren von Heiligen bei, wie in zwei Meifterwerken der Akademie zu Venedig, das eine (436) mit Magdalena und Katharina, ganz individuellen Köpfen, auf dunklem Grunde (Fig. 221), das andere (424) mit dem bärtigen Paulus und ehrenfeften bartlofen Ritter Georg. Den Nimbus hat die realiftifche Malerei aufgegeben, der ftimmungsvolle Zufammenhang zwifchen den einfachen Charakteren, die künftlerifch ganz der Wirklichkeit angehören, ift die Hauptfache.

Venedig. Akademie.

Die Compofition in Breitbildern mit halben Figuren wendet der Meifter auch gern für biblifche Scenen an, für die Befchneidung (Castle Howard), für die Beweinung Chrifti, die er, wie in früheren Jahren, auch jetzt häufig malt; wir erwähnen das leider ftark übermalte figurenreiche Bild in Stuttgart, die nur bis zur Untermalung grau in grau gediehene Compofition in den Uffizien, den Chriftusleichnam zwifchen Maria und Johannes, fein und mild in der Empfindung, im Mufeum zu Berlin.

Castle Howard.

Berlin. Mufeum.

Ein merkwürdiges, ganz für fich ftehendes Bild ift die in ganzen (0,45 hohen) Figuren, aber in mäfsigem Umfange ausgeführte Verklärung Chrifti im Mufeum

zu Neapel (bezeichnet)[1]. Der Gegenſtand war dem Künſtler offenbar nicht ganz entſprechend, die knieenden, geblendeten Jünger ſind ziemlich ungeſchickt gerathen, dem Heiland, der weiſs gekleidet, ganz ſchlicht in der Landſchaft ſteht, iſt eigentlich nichts Ungewöhnliches anzuſehen, aber Moſes und Elias ſind von tiefer Verehrung ergriffen. Das coloriſtiſche Problem, trefflich modellirte Geſtalten in eine Landſchaft von ſeltener Klarheit der Ferne und meiſterhafter Schärfe des Vordergrundes zu ſtellen, iſt gelöſt.

Neapel. Muſeo Naz.

Die Hauptwerke des Künſtlers ſind aber die groſsen repräſentirenden Altarbilder, unter denen, dem Gegenſtande nach, die von Heiligen umgebenen Madonnen auf dem Throne — »santa conversazione« nennen die Italiener eine ſolche Darſtellung — überwiegen. Dasjenige Werk, das nach älteren Nachrichten das groſsartigſte von allen und noch in Tempera gemalt war, die



Fig. 221. Giov. Bellini: Madonna mit Halbfiguren. Venedig, Akademie.

Madonna mit Heiligen in S. Giovanni e Paolo, iſt leider im Jahre 1867 mit Tizian's Petrus Martyr verbrannt. Die Akademie bewahrt ein Meiſterwerk aus S. Giobbe[2]): Zu den Füſsen der Madonna mit dem Kinde, die hier beſonders feierlich thront, drei muſicirende Engel, ſeitwärts zwei nackte Figuren, der Dulder Hiob und der jugendliche Sebaſtian, hinter ihnen Johannes der Täufer und Franciscus, Dominicus und der Biſchof Ludovicus. Nach Sanſovino wäre dies das erſte Oelbild geweſen, das Giovanni Bellini an die Oeffentlichkeit brachte; jedenfalls zeigt es ſeine Kunſt ſchon in ihrer höchſten Reiſe.

Venedig. Akademie.

Ein impoſantes Werk, wenn auch noch ſo trübe und ſchmutzig, iſt die Krönung Maria's in S. Francesco zu Peſaro; hinter Chriſtus und Maria, die beide thronen, eine Marmorbrüſtung, die den Blick in landſchaftliche Ferne gewährt. Seitwärts Petrus und Paulus, Hieronymus und Franciscus; kleinere

Peſaro, S. Francesco.

1) *Förſter's* Denkmale, IV, 5.
2) *Förſter's* Denkmale, IV, 6.

Heiligenfiguren an den Pilaftern, legendarifche Bilder an der Predella. Vortreffliche Modellirung des Nackten bei einfachen Motiven und vollendetes Colorit in fchönftem Goldton zeichnet die Taufe Chrifti in Santa Corona zu Vicenza aus.

Vicenza. S. Corona.

Unter den datirten Altarbildern ift das Breitbild von 1488 in S. Pietro Martire zu Murano bemerkenswerth, mit dem in Maria's Schofse ftehenden Kinde, zwei Engeln zu den Seiten des Thrones und den Heiligen Auguftinus und Marcus, von denen letzterer den knieenden Dogen Agoftino Barbarigo empfiehlt. Die Compofition ift ftreng und feierlich. Noch anziehender ift das Triptychon in S. M. de' Frari aus dem gleichen Jahre mit zwei holdfeligen Engelknaben, die auf den Ton der Inftrumente laufchen, die fie anftimmen, und zwei Paar Heiligen auf den Seitentafeln.

Murano. S. Pietro Martire.

S. M. de' Frari.

Obwohl Bellini ruhig im alten Gleife bleibt, wird in fpäteren Bildern doch fein Vortrag immer breiter und malerifcher, wie in der thronenden Madonna von 1505 in S. Zaccaria (Fig. 222); ein geigender Engel fitzt auf den Stufen des Thrones, feitwärts ftehen Katharina und Petrus, Lucia und Hieronymus. Ein herrlicher Renaiffancebau mit Mofaikfchmuck des Gewölbes fteigt hoch über den Thron empor. Während die Niederländer und die Deutfchen den ganzen gegebenen Raum der Höhe nach durch die Figuren zu füllen pflegen, haben die Italiener gröfsere Flächen zur Verfügung, und durch die luftigen Verhältniffe gewinnt die ganze Compofition an Freiheit. Nicht in fcharf gezogenen Umriffen, fondern als farbige Körper fetzen die Geftalten fich gegen einander ab, wir nehmen die Luft wahr, die fie umfpielt, malerifch breit ift die Gewandung geordnet, der Vortrag ift von vollendeter Sicherheit bei feinftem Schmelz und bei kräftigfter Tiefe der Schatten. Die Farbe ift aber nicht ein blofses Mittel hinreifsender Wirkung, fondern fie ift befeelt, ift das Werkzeug des tiefen Empfindungslebens, welches das Bild durchdringt. Solche Madonnen Bellini's find keine blofsen Repräfentationsftücke, was man doch noch von den meiften florentiner Gemälden diefer Gattung fagen kann, fondern Stimmungsbilder voll hoher poetifcher Einheit, felbft dann, wenn, wie in dem Bilde in S. Zaccaria jede Geftalt für fich fteht, kein directer geiftiger Zufammenhang zwifchen den einzelnen wahrzunehmen ift. Menfchen voll Würde, Adel und Charakter, aber ganz aus der Sphäre des Wirklichen gefchöpft, ftehen ruhig ohne Affect zufammen und werden auch durch die Feierlichkeit nicht in ihrer Unbefangenheit geftört. Bei Giovanni Bellini finden wir nicht die Schwärmerei und zur Schau getragene Andacht eines Pietro Perugino, aber eine Gemüthstiefe und eine »fittliche Schönheit« (wie Kugler fagt), die erwärmen und erquicken.

S. Zaccaria.

Stil.

Ende diefes Jahres kam Dürer nach Venedig, und in feinem Briefe an Pirkheimer vom 7. Februar 1506 fpricht er den Eindruck aus, den er von der Perfönlichkeit, dem liebenswürdigen Entgegenkommen und der künftlerifchen Bedeutung Bellini's empfangen. »Er ift fehr alt und ift noch der Befte in der Malerei«. Ein grofser Kreis von Schülern und Nachftrebenden umgab damals den Meifter, neue Richtungen kündigten fich an, aber noch immer wich er keinem und zeigte auch in den Werken des Greifenalters ungebrochene Kraft und Fähigkeit künftlerifchen Fortfchritts. Das 1507 bezeichnete Madonnenbild in Halbfiguren mit Johannes dem Täufer und Franciscus, vor denen der Stifter

kniet, Sebaſtian und Hieronymus, in einer Capelle von S. Francesco della Vigna, hat leider ſehr gelitten. Deſto herrlicher iſt das 1513 datirte Altarbild in S. Giovanni Crisostomo. Der heilige Johannes Chryſoſtomos ſitzt erhöht und ſtudirt in freier Landſchaft, während ein Baumſtamm ihm als Leſepult dient; ſeitwärts und tiefer ſtehen Chriſtophorus mit dem Kinde und Auguſtinus. Die

Venedig. S. Francesco della Vigna. S. Giovanni Chrisostomo.



Fig. 222. Giovanni Bellini: Thronende Madonna. S. Zaccaria in Venedig.

Gebirgslandſchaft iſt meiſterhaft behandelt, bei höchſter künſtleriſcher Freiheit waltet die vollſte Beſtimmtheit und Solidität des Machwerks.

Der ſpäteſten Zeit des Meiſters gehört wohl auch ein ganz für ſich ſtehendes Breitbild mäſsigen Umfangs, das der Landſchaft einen gröſseren Spielraum als irgend ein anderes anweiſt, jetzt in der Nationalgalerie zu London an: ein tiefer Wald mit ferner Staffage von Landleuten und dem Ausblick in die Ferne; vorn der Mörder, der ſich auf St. Petrus Martyr ſtürzt.

Zu allen Zeiten war Bellini als Porträtmaler thätig, obwohl die Zahl ſeiner heute nachweisbaren Arbeiten dieſer Art nicht mehr groſs iſt. Das Museo

Muf. Correr. Correr befitzt das Profilbild des Dogen Giovanni Mocenigo (1478—1485), die London. National-Galerie. Nationalgalerie in London das Bruftbild des Dogen Leonardo Loredano (1501—1521), mit feiner, edler Auffaffung des Kopfes und trefflicher Stoffmalerei. Ein Capitol. Galerie. bezeichnetes Männerbildnifs findet fich in der Galerie des Capitols zu Rom.

Immer mehr erweiterte fich Giovanni's Gefichtskreis, und fo erfchlofs fich ihm gegen Ende feines Lebens auch die Welt des claffifchen Alterthums und feiner Gegenftände, die ihm trotz feiner früheren Beziehungen bis dahin fremd geblieben war. Als die Markgräfin Ifabella zu Mantua die zwei allegorifch-mythologifchen Bilder von Mantegna malen liefs und wegen eines ähnlichen Gemäldes mit Pietro Perugino verhandelte, wünfchte fie auch von Giovanni Bellini ein folches zu erwerben; aber die von 1501 bis 1504 währenden Unterhandlungen zeigen, dafs Giovanni fich durch den vorgefchriebenen Stoff beengt fühlte und es ablehnte, einen antiken Gegenftand zu malen, bis er endlich mit der Markgräfin dahin übereinkam, dafs er ihr eine Madonna mit Heiligen fenden dürfte. Die Unterhandlungen wurden 1505 und 1506 durch Bembo's Vermittlung wieder aufgenommen, doch fcheint es, auch diesmal ohne Erfolg [1]).

Ein Beifpiel dafür, dafs aber auch Giovanni Bellini allegorifch-mythologifche Stoffe in Angriff nahm, ift die Folge von fünf kleinen Bildern, offenbar Venedig. Akademie. einft Decoration einer Truhe in der Akademie zu Venedig: Eine weifs gekleidete Frau mit einem Globus und Kindern, durch das Waffer fahrend; eine Geftalt mit Früchten, von drei Knaben in einem Wagen gezogen, und von einer bewaffneten Figur begleitet; eine nackte Frauengeftalt mit einem Spiegel, muficirende Knaben ihr zu Füfsen; zwei nackte Männer eine Mufchel tragend, aus der eine von einer Schlange umwundene Geftalt hervorfchaut (bezeichnet); eine Harpye auf goldener Kugel, die Augen verbunden, zwei Krüge haltend, in einer Landfchaft mit Waffer und Bergen. Diefe Bilder find allerdings höchft feltfam in den Motiven; Bellini hatte hier doch wohl nach Vorfchrift gemalt. Bei Abwefenheit alles effectvoll Sinnlichen ift die Behandlung der Formen wohlverftanden, wenn auch die Verhältniffe oft zu fchlank erfcheinen; namentlich die Kinder find höchft anmuthig.

Wann diefe Bildchen entftanden find, ift nicht nachzuweifen; ihre zarte, präcife Ausführung, während fonft Giovanni Bellini fich eine fo breite Pinfelführung angeeignet hat, ift kein Grund gegen eine fpätere Entftehung, da auch die anderen Bilder verwandten Gegenftandes mit nackten Figuren aus feinen letzten Lebensjahren eben jene Behandlung zeigen. Mit feinem vollen Namen und der Jahrzahl 1514 ift das von Herzog Alphons von Ferrara beftellte Bac-Alnwick Caftle. chanal verfehen, das fich jetzt zu Alnwick Castle im Befitze des Herzogs von Northumberland befindet [2]): Mercur im Kreife der zechenden Satyrn und Nymphen ausruhend, der mit dem Efel nahende Silen, die fchlafende Nymphe, deren Körper ein kecker Gefelle entblöfst, am Waldesrand unter hochftämmigen Bäumen mit dem Blick auf fernes Felfengebirge. Die Behauptung, dafs

---

1) *W. Braghirolli:* Carteggio di Isabella d'Este Gonzaga intorno ad un quadro di Giov. Bellino. Archivio Veneto, XIII, p. II, S. 370. — Anderes in *Gaye's* Carteggio, II, 71—82, und *C. d'Arco*, Arti ed artefici di Mantova II, 60.

2) Holzfchnitte bei *Crowe* und *Cavalcafelle*, V zu S. 187.

erſt Tizian das Bild vollendete, bedarf der Prüfung; das Bild iſt von Bellini bezeichnet und wird alſo auch von ihm beendigt worden ſein. Es könnte ſich alſo nur um nachträgliche Ausbeſſerungen handeln. Es iſt ein Stimmungsbild voll reizenden Zuſammenwirkens von Figuren und Landſchaft bei discreter Behandlung des bacchiſchen Stoffes. Aehnliche Vorzüge zeigt die 1515 bezeichnete lebensgroſse Halbfigur der Venus mit dem Spiegel in der kaiſerlichen Galerie zu Wien; das Motiv iſt ſehr beſcheiden, die Durchbildung des Nackten aber kenntniſsvoll, nur die Farbe hat wie bei ſo vielen Bildern dieſer Sammlung durch Reſtauration gelitten. Der Meiſter ſtarb, wie wir wiſſen, hoch in den Achtzigern im folgenden Jahre.

Wien. Kaiſ. Galerie.

Unter den zahlreichen venetianiſchen Zeitgenoſſen, Schülern und Nachfolgern der beiden Bellini iſt zunächſt ein Künſtler zu nennen, der gewiſſermaſsen als ihr Nebenbuhler daſteht: das letzte Mitglied der aus Murano hervorgegangenen Künſtlerfamilie, Alwise (Luigi) Vivarini. Wie er mit Bartolommeo verwandt iſt, wiſſen wir nicht, doch war dieſer offenbar ſein Meiſter, und auch Eindrücke der Schule von Padua ſind in ſeinen Arbeiten wahrzunehmen. 1480 iſt das Altarwerk aus S. Francesco in Treviſo in der Akademie zu Venedig datirt [1]: die thronende Madonna mit dem Kinde, dieſes voll Natürlichkeit, jene hingebend, doch ſchwermüthig im Ausdruck. Ihr zunächſt am Throne Anna und Joachim, weiter vorn Bernardinus und Antonius von Padua, Franciscus und Bonaventura. Die Geſtalten erinnern in ihrer plaſtiſchen Strenge an den Stil Mantegna's und ſind nur vielleicht etwas zu hager, alle Theile ſind aber trefflich herausgearbeitet, und der Ausdruck der Andacht iſt in den Zügen fein abgeſtuft (Fig. 223). 1485 iſt das Triptychon der Madonna zwiſchen Franciscus und Bernardinus im Nationalmuſeum zu Neapel, leider ſchlecht erhalten, bezeichnet; 1489 das trotz aller Unbilden noch immer höchſt liebenswürdige Bild in der kaiſerlichen Galerie zu Wien: die Madonna in ganzer Figur, das in ihrem Schoſse ſchlafende Kind verehrend, unten zwei muſicirende Engel. Das Motiv dieſes Bildes iſt ein von Bartelommeo Vivarini übernommenes, deſſen Ausbildung Luigi ſich angelegen ſein läſst; in beſonders anmuthiger Weiſe kehrt es in einem Gemälde der Kirche Redentore zu Venedig wieder, auf welcher die Madonna als Knieſtück erſcheint und beiderſeits auf einer Brüſtung zwei lauteſpielende Engel ſitzen. Maria beharrt auch hier bei ſymmetriſcher Haltung in feierlicher Strenge, doch die Kinder, der holde Schläfer wie die kleinen Muſikanten, ſind ebenſo anmuthig wie mit feinſtem Naturſtudium ſorgſam durchgebildet. Man nimmt hier das Streben wahr mit der Liebenswürdigkeit und Gefühlswärme des Giovanni Bellini zu wetteifern. Am meiſten bleibt er gegen die neue Schule in der Farbe zurück; Luigi hat ſich das neue Bindemittel anzueignen geſucht, ohne es aber zu voller Sicherheit in der Anwendung zu bringen; er iſt im Vortrag oft zu ſpröde und nicht durchſichtig genug.

Alwise Vivarini.

Venedig. Akademie.

Neapel. Museo Naz.

Wien. Kaiſ. Galerie.

Venedig. Redentore.

Im Juli 1488 richtete Alwiſe eine Eingabe an den Dogen, in der er ſich erbot, im Saale des groſsen Rathes ein Bild in dem Malverfahren, das bei den Brüdern Bellini in Gebrauch ſei, auszuführen, unter Verzicht auf Bezahlung, bloſs gegen Erſtattung der Auslagen und den Preis, der nach der Vollendung

[1] Ein noch früheres Bild, von 1476, in Monte Fiorentino ſchildern *Crowe* und *Cavalcaſelle*.

feiner Herrlichkeit angemeffen fcheinen werde[1]). Im Jahre 1489 erfolgte die Bewilligung. Sein Bild ift mit den übrigen verbrannt. Zu den Bildern feiner fpäteften Zeit gehören zwei grofse Altartafeln im Mufeum in Berlin; eine, die Madonna mit vier Heiligen, hat fehr gelitten (1165, nicht ausgeftellt), die andere, aus S. M. dei 'Battuti in Belluno, angeblich 1501 gemalt, mit der Namensbezeichnung doch ohne Jahrzahl, zeigt unter einem ftattlichen Marmorbau die thronende Jungfrau mit dem Kinde, zu ihren Füfsen zwei lautefpielende Engel, feitwärts

Berlin. Mufeum.



Fig. 223. Luigi Vivarini: Madonna mit Heiligen. Akademie in Venedig.

die Heiligen Katharina, Petrus und Georg, Magdalena, Hieronymus und Sebaftian. Das höchft ftilvoll componirte Bild bezeichnet zugleich einen grofsen Fortfchritt in Schmelz und Tiefe des Colorits. Vor 1503 mufs Alwife geftorben fein. Auf dem grofsen Altarbild in S. Maria de' Frari fteht aufser der Jahreszahl 1503 ein Diftichon des Inhalts, dafs es *Marco Bafaiti* nach dem Tode Vivarini's vollendet habe. Es ftellt unter einer Marmorhalle den thronenden St. Ambrofius, von zehn Heiligen umgeben, und oben auf einer Galerie die Krönung Maria's dar.

S. M. de' Frari.

1) *Selvatico:* Storia estetico-critica, II, 466. — Vgl. *Gaye*, II, 72.

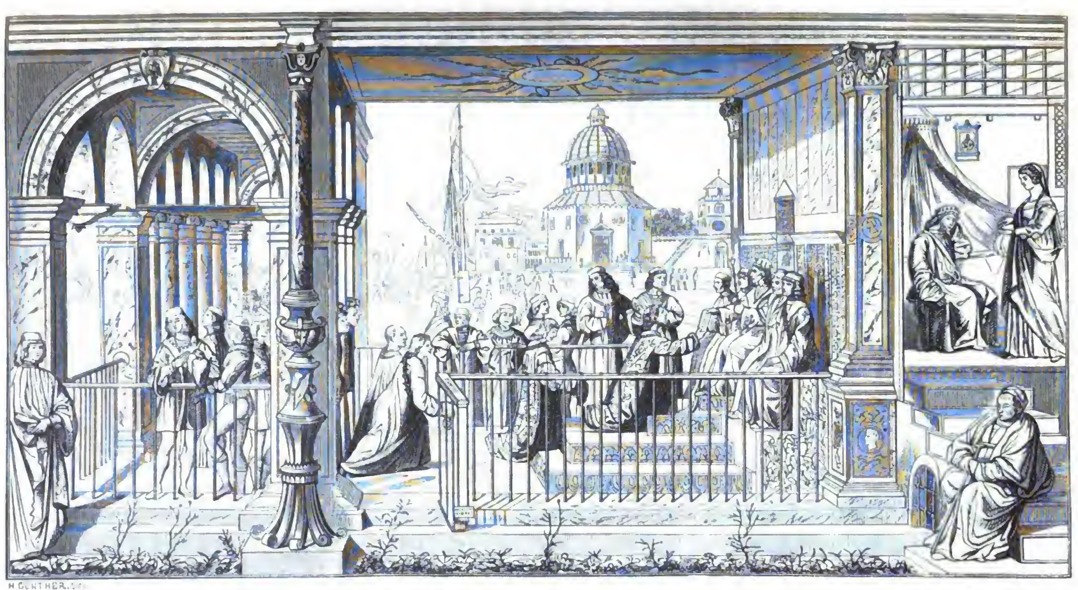


Fig. 224. Carpaccio: Die englifchen Gefandten vor König Maurus. Akademie in Venedig.

Unter den Nachfolgern der Bellini faffen wir zunächft diejenige Gruppe von Künftlern, die fich an Gentile fchliefst, in's Auge. Aus diefer ragt eine bedeutende Individualität hervor: *Vittore Carpaccio* (*Scarpaccia*). Es ift vermuthet worden, dafs er einer der Gehilfen war, welche Gentile im Jahre 1479 nach Conftantinopel begleiteten; wenigftens hat er eine befondere Vorliebe für orientalifche Coftüme. Mit feinem Meifter theilt er die Neigung zu breiter, erzählender Darftellung, zur Schilderung des gegenwärtigen Lebens bei forgfamfter Ausbildung der Scenerie, und fo offenbart fich fein Talent vorzugsweife in Cyklen grofser Leinwandbilder legendarifchen Inhaltes, wie fie für Bruderfchaftsgebäude gemalt werden. Sein Hauptwerk ift der in den Jahren 1490—1495 für die Scuola der heiligen Urfula gemalte Cyclus von neun Bildern aus der Legende derfelben [1]). Auf den Traum der heiligen Urfula (1) folgt (2) das grofse Bild, das die Gefandten des englifchen Königs vor König Maurus darftellt, von dem fie die Hand der Tochter für den Sohn ihres Herrn begehren follen (Fig. 224). Die Raumeintheilung ift höchft glücklich; links ein Bogengang am Meere mit dem harrenden Gefolge; in der Mitte der Hauptvorgang in einer offenen Halle mit weiter Ausficht; rechts Urfula's Gemach, auf deffen Stufen eine Zwergin fitzt. Urfula fteht vor ihrem Vater, der, das Haupt in die Hand geftützt, auf ihrem Bette fitzt, und erörtert ihm ihre Gründe an den Fingern. 3) Die Entlaffung der Gefandten durch König Maurus, ein ceremonieller Vorgang in einem Audienzfaal mit Marmortäfelung. 4) Die Rückkehr der Gefandten zu ihrem Könige; ein Vorgang, der bei glühendem Sonnenlichte im Freien vor Prachtgebäuden fpielt [2]). 5) Der englifche Prinz nimmt von feinem Vater Abfchied; jenfeits eines hohen Maftbaumes, der das im landfchaftlichen Hintergrunde einheitliche Bild fcheidet, des Prinzen Empfang durch Urfula und der Abfchied des Paares, das die Pilgerfahrt antritt, von Urfula's Eltern. Die Vorgänge fpielen an einem Seehafen mit dem Blick auf das von Schiffen belebte Meer, hohe Feftungsthürme, Kuppelkirchen, Paläfte und romantifche Felfenpartien. Der Empfang der Heiligen und ihres Gefolges durch Papft Cyriacus in der Nähe der Engelsburg (6), ihre Landung bei dem von feindlichen Schaaren befetzten Köln auf der Rückfahrt (7) und ihr Martyrium (8) bilden den Schlufs der eigentlichen Legende, der fich noch (9) die heilige Urfula in der Glorie, umringt von den Ihrigen, anreiht. Ueberall fpielen fich die Vorgänge höchft ruhig und gemeffen ab, und den handelnden Figuren fchliefst fich eine Fülle von Nebengruppen an. Mögen einzelne Geftalten, namentlich hie und da Frauen, manchmal ungelenk erfcheinen, fo find doch die Erfcheinungen andererfeits voll Leben und Sicherheit, im Ausdruck voll Verftändigkeit und Würde. Die gedrängteften Gruppen find klar bei meifterhafter Vertheilung von Schatten und Licht. Alle Einzelheiten find beherrfcht, nirgends ift ein kleinlicher Zug wahrzunehmen. Alle atmofphärifchen Wirkungen find beobachtet, in Linien- und Luftperfpective ift Carpaccio vollkommen feiner Sache Herr. Was die Farbe betrifft, fo wirkt er namentlich durch Tiefe und Sättigung, ohne es jedoch zur zarten Transparenz der Töne, wie Giovanni Bellini fie befitzt, zu bringen.

Vittore Carpaccio.

Venedig. Akademie.

1) Die Jahrzahl 1475 auf dem 1. Bilde ift nur dem Reftaurator zuzufchreiben (für 1495). — Das 5. ift 1495, das 7. 1490, das 9. 1491 bezeichnet.

2) Farbendruck der Wiener Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft.

Unter den Bildern aus der Legende der Kreuzreliquie, bei der fein Meifter betheiligt war, hat auch Carpaccio ein Bild, die Heilung eines Befeffenen, jetzt in fchlechtem Zuftande in der Akademie, gemalt. Der untere Saal der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni ift mit neun Bildern, namentlich aus den Legenden des heiligen Georg und des heiligen Hieronymus, einzelne mit den Jahreszahlen 1502 und 1508, gefchmückt. Eine etwas fpätere für die Scuola di S. Stefano ausgeführte Bilderfolge aus der Legende diefes erften Märtyrers ift zerftreut; von fünf Bildern find vier in verfchiedenen Galerien zu finden: in Berlin die Weihung des Stephanus zum Diaconen (1511), im Louvre feine Predigt, in der Brera feine Disputation mit den Schriftgelehrten (1514), in Stuttgart feine Steinigung (1515); die landfchaftlichen Anfichten mit der Stadt Jerufalem, die Sonnenlichtwirkungen, namentlich auf dem Bilde in Paris, find hier fo meifterhaft wie je, die orientalifchen Trachten von befonderem Reichthum.

Venedig. S. Giorgio degli Schiavoni.

Berlin, Muf. Louvre. Brera. Stuttgart. Galerie.

Unter Carpaccio's übrigen Werken ift ein bezeichnetes, doch nicht datirtes, offenbar aber ziemlich früh anzufetzendes Bild im Museo Correr zu Venedig befonders merkwürdig: zwei junge Damen im reichften Coftüm des 15. Jahrhunderts mit feltfamen Haartouren auf einer Terraffe; die eine fpielt mit einem Hunde, die andere lehnt den rechten Arm mit dem Tafchentuch auf die Baluftrade, ein Knabe fpielt mit einem Pfau. Dabei allerlei Beiwerk, hohe Pantoffeln, ein Blumengefäfs, ein Vögelchen, ein Taubenpaar. So haben wir hier alfo ein reines Genrebild, das vielleicht als Bildnifsgruppe gemalt wurde.

Mufeo Correr.

Eigentliche Andachtsbilder find in weit geringerem Grade Sache unferes Meifters. Der Schmerzensmann mit zwei Engeln in der kaiferlichen Galerie zu Wien, von 1496, ift bei der Härte der Formen und dem Mangel tieferen Ausdrucks abftofsend. 1507 ift St. Thomas von Aquino in der Glorie in der Galerie zu Stuttgart, 1508 die Beftattung Maria's in der Galerie zu Ferrara bezeichnet. Sie hat ein viel alterthümlicheres Gepräge als erzählende Bilder aus früheren Jahren; die Apoftel, die den Sarkophag umgeben, find treffliche Charaktere, aber die Art, wie der in der Höhe erfcheinende Chriftus einen Wolkenftreifen, auf dem eine kleine Figur, die Seele Maria's, wie einen feften Körper in den Händen hat, ift allzu naiv.

Stuttgart. Galerie. Ferrara. Galerie.

Ein ganz anderer Geift erfüllt die Darftellung im Tempel aus S. Giobbe, jetzt in der Akademie zu Venedig, von 1510, bei welcher das Streben, mit Giovanni Bellini zu wetteifern, unverkennbar ift, auch die drei anmuthigen muficirenden Engel unten an diefen erinnern, und der Künftler verftanden hat, den Ausdruck zu vertiefen und die Charaktere, namentlich auch die weiblichen zu veredeln [1]).

Venedig. Akademie.

Zu den fpäteren Arbeiten des Malers, der fich in Bilderinfchriften bis 1519 verfolgen läfst, gehört das Bild von 1514 in S. Vitale: der heilige Vitalis zu Pferde, von vier anderen Heiligen umgeben, hinten ein Bogenbau, auf dem wieder vier Heilige, und oben in einer Glorie die Madonna. Die Marter der Zehntaufend in der Akademie zu Venedig, von 1515, zeigt gediegene Studien des Nackten und treffliche Einzelheiten, ift aber haltungslos und wirr in der Compofition. Ein anderes Bild aus dem gleichen Jahre ebenda giebt in den Hauptfiguren, Joachim und Anna, die fich umfchlungen halten, eine blofse

Venedig. S. Vitale.

Akademie.

1) *Förfter's* Denkmale, IV, 12.

Reproduction des Dürer'fchen Motivs (Holzfchnitt B 79), wobei der Maler mit Dürer's eckigen Faltenwurfmotiven nicht gut zurechtkommt; der heilige König Ludwig und Urfula ftehen ganz fremdartig in ihren viel moderneren Typus zu den Seiten. Die Landfchaft ift hier das Befte.

Die anderen Maler diefer Gruppe find keine Individualitäten von Bedeutung. *Giovanni Manfueti* malt legendarifche Bilder ruhig fchildernden Charakters in der Weife Gentile's und Carpaccio's, aber nüchtern und in der Farbe trübe und fchwer. Zwei zur Folge der Wunder der Kreuzreliquie gehörende Bilder bewahrt die Akademie [1]). Ebenda find zwei Bilder aus der Scuola di San Marco: die Predigt des heiligen Marcus zu Alexandrien; er heilt die durch die Ahle verwundete Hand des Schufters Anianus. Zur gleichen Folge gehört die Taufe des Anianus in der Brera. Noch weniger erfreulich find repräfentirende Andachtsbilder, wie St. Sebaftian zwifchen vier anderen Heiligen, 1500 bezeichnet, aus S. Francesco in Trevifo, in der Akademie zu Venedig; Stellung und Ausdruck find einförmig, die Geftalten mager und hölzern.

Giovanni Manfueti. — Venedig, Akademie. — Brera. — Venedig, Akademie.

Lazzaro Baftiani, feit 1470 in Venedig nachweisbar, war aus der Schule Squarcione's hervorgegangen, was feine Grablegung in S. Antonio zu Venedig deutlich, fogar in abfchreckender Weife zeigt. Seine Härten mildern fich etwas unter dem Eindruck venetianifcher Kunft, und befonders nähert er fich dem Carpaccio; das zeigen die Madonna, der St. Donatus den Stifter empfiehlt, von 1484, in S. Donato zu Murano, dann zwei ftudirende Ordensheilige nebft einem Cardinal in der Akademie zu Venedig. Zu dem Cyclus für die Scuola S. Giovanni Evangelista hat er die Verleihung der Kreuzreliquie, ein fchwaches Product, ebendafelbft, geliefert.

Lazzaro Baftiani. — Venedig. S. Antonio. — Murano, S. Donato. — Venedig, Akademie.

Bei *Marco Marziale* ift die Mifchung venetianifchen Charakters, des Einfluffes Carpaccio's mit dem der deutfchen Malerei merkwürdig. In feinem Chriftus zu Emaus von 1506 in der Akademie zu Venedig erfcheint er als ein dreifter und zugleich behaglicher Realift. Der Chriftustypus ift eckig und im Ausdruck leer, aber die beiden Tifchgenoffen, ein Alter und ein Mann in mittleren Jahren, find Charaktere voll Schärfe und momentanen Lebens; hinter dem Tifche ftehen andächtig der Wirth und ein Mohr; den Hintergrund bildet ein Zimmer mit Holztäfelung. Ein Bild gleichen Gegenftandes im Berliner Mufeum, 1507 bezeichnet, weicht nur in Nebendingen ab; der Stifter und ein Knabe erfetzen den Wirth und den Mohren, und der Vorgang ift in eine offene Laube mit dem Blick in die Landfchaft verlegt, deren klare, fcharfe Behandlung die Verwandtfchaft mit deutfcher Kunft noch klarer hervortreten läfst.

Marco Marziale. — Venedig, Akademie. — Berlin, Mufeum.

Unter denjenigen Künftlern, die fich dem Charakter ihrer Arbeiten nach um Giovanni Bellini fchaaren, fteht eigentlich nur von wenigen, und nicht eben von den bedeutendften feft, dafs fie wirkliche Schüler deffelben waren. Zwei nennen fich in Infchriften Bellini's Schüler: *Marco Belli*, der deffen Compofitionen nachahmt, und von dem die Stadtgalerie in Rovigo eine Darftellung im Tempel mit dem Stifter, folid in der Arbeit, etwas röthlich im Fleifchton, bewahrt [2]). Sodann *Andrea* von Bergamo, genannt Andrea Previtali [3]), der

Marco Belli. — Andrea Previtali.

1) 548 und 545, das letzte unter dem irrigen Namen Lazaro Baftiani.

2) Bezeichnet: OPVS MARCI BELLI DISCIPVLI IOANNIS BELLINI.

3) *Taffi:* Vite de' pittori, scultori e architetti Bergameschi, Bergamo 1793.

Ceneda. S. Maria del Muſchio. Bergamo. Galerie.

ſich in Bilderinſchriften, z. B. auf einer Verkündigung in S. Maria del Meschio zu Ceneda, auf einer kleinen thronenden Madonna zwiſchen zwei Heiligen, von 1506, in der Galerie zu Bergamo, ſelbſt einen Schüler des Johannes Bellini nennt[1]. Er ſchloſs ſich ihm in Technik, Compoſitionsweiſe, Empfindung an, iſt in den Umriſſen oft trocken, im Stil der Gewandung mitunter nicht rein genug, aber von groſser Klarheit der Farbe und ſauberem Vortrag. Um 1512 war Andrea wieder in Bergamo anſäſsig. Mit dieſem Jahre und dem Namen Andreas Privitalus iſt der thronende Sigismund in S. Sigismondo daſelbſt bezeichnet. Sein Chriſtus am Oelberg in der Brera von 1513 hat als Bezeichnung ſogar eine Briefadreſſe an »Andreas Maler in Bergamo«. Als ein Hauptwerk iſt Johannes der Täufer auf einem Piedeſtal, umgeben von vier Heiligen in S. Spirito zu Bergamo, 1515 bezeichnet, zu nennen; beiderſeits Ruinen, im Hintergrunde eine ſchöne Landſchaft mit einem Waſſerfall. Ebenda befindet ſich auch eins von Andrea's ſpäteſten Bildern: oben der auferſtandene Chriſtus zwiſchen vier männlichen, unten die Madonna mit dem ſegnenden Kinde zwiſchen vier weiblichen Heiligen, von 1525; es hat ſtark gelitten und zeigt zugleich ein entſchiedenes Nachlaſſen der künſtleriſchen Kräfte. Andrea ſtarb zu Bergamo am 7. November 1528.

Brera.

Bei keinem unter den übrigen Künſtlern dieſer Gruppe iſt zu erweiſen, daſs er ein wirklicher Schüler des Giovanni Bellini war. Einige dieſer Maler ſcheinen ſogar ihre eigentliche Ausbildung der Schule des Vivarini zu danken, nahmen dann aber mit der Technik der Oelmalerei auch Eindrücke vom künſtleriſchen Stile Bellini's auf. Der bedeutendſte und zugleich einer der ſelbſtändigſten iſt *Giovanni Battiſta da Conegliano*, nach ſeiner Vaterſtadt im Friaul, gewöhnlich *Cima da Conegliano* genannt, obwohl dieſer Name niemals in Bilderinſchriften und auch nicht in den älteſten Quellen, ſondern erſt bei ſpäteren Schriftſtellern vorkommt. Das früheſte Datum auf einem Bilde von ſeiner Hand iſt 1489 auf einem Gemälde in der Galerie zu Vicenza: In einer Marmorhalle, an die eine anmuthige Veranda ſtöſst, ſitzt Maria, das Kind im Schoſse, zwiſchen dem leſenden Jacobus Major und dem heiligen Hieronymus; es iſt noch in Tempera gemalt, während er in allen ſeinen anderen Arbeiten die neue Technik anwendet. Ein ſpäteres Datum als 1508 kommt in Bezeichnungen nicht vor, doch da er zwar meiſtens ſeinen Namen, aber nur höchſt ſelten die Jahrzahl auf ſeine Bilder ſetzt, iſt hiermit ſeine Thätigkeit nicht begrenzt.

Cima da Conegliano. Vicenza. Galerie.

Conegliano's Geſtalten zeigen bei guten Verhältniſſen einen Zug ſtrenger Plaſtik, ſorgſamer, aber oft herber Durchbildung und mitunter eckig gezeichneter Gewandung, die eher an die ſpätere Schule von Murano erinnert. Dabei tritt aber Giovanni Bellini's Einfluſs ſichtlich in der Farbe und auch in Aufbau und Anordnung der Compoſition hervor. Die poetiſche Feinheit des Farbengefühls, die Bellini beſitzt, die Kühnheit und Breite des Vortrags, die Zartheit der Laſuren, das Duftige der Geſammtwirkung erreicht Conegliano nicht, aber ſeine Farbe iſt harmoniſch und wohlabgewogen, die Modellirung

Stil.

---

1) ANDREAS · BERGOMENSIS · DISSIPVLVS IOVA · BELLINI · PINXIT — *Crowe* und *Cavalcaſelle* halten ihn für identiſch mit Andreas Cordelleagi, von dem ein Bild in der ehemaligen Sammlung Eastlake war, unter der gefälſchten Signatur »Joannes Bellinus« mit der echten Inſchrift »1504 Andreas Cordelleagy dissipulus Jovanis Bellini pinxit« verſehen iſt.

bei kräftigem Gegenfatze von Licht und Schatten meifterhaft, und die Geftalten in ihrer klaren Beftimmtheit heben fich von einer anmuthig durchgebildeten Landfchaft ab, in der die malerifchen Gebirgsabhänge des Friaul und oft Motive aus des Malers Vaterftadt felbft wiederkehren. Bewegte Handlungsbilder, grofse fchildernde Compofitionen haben wir von ihm nicht. Am ftattlichften erfcheint er in repräfentirenden Andachtsbildern, thronenden Madonnen oder ähnlichen Compofitionen, in welchen die fchöne Symmetrie der Anordnung, das glückliche Verhältnifs der Figuren zur Renaiffancearchitektur, die fich frei und luftig über ihnen wölbt, der fchöne landfchaftliche Fernblick dem Giambellini nicht viel nachftehen. Noch befonders ftreng und fcharf in der Zeichnung und wohl noch ziemlich frühen Urfprungs ift das Altarbild in S. Maria dell' Orto zu Venedig:[1] Johannes der Täufer, begeiftert emporblickend auf einem Piedeftal, von Petrus und Marcus, Hieronymus und Paulus umgeben, unter einer zerfallenen marmornen Bogenhalle. Die Farbe ift hier befonders kräftig und glühend. Höchfte Feierlichkeit der Anordnung zeigt der thronende Petrus mit der Tiara zwifchen Johannes dem Täufer und Paulus, einen lautefpielenden Engel zu feinen Füfsen, in der Brera.[2] Unter den thronenden Madonnen ift die in der Akademie zu Venedig (582) mit fechs Heiligen und zwei muficirenden Engeln befonders ftattlich, aber es fehlt doch das Seelenvolle Bellini's, und fo grofsartig namentlich die älteren Heiligen find, fo hat doch gerade die Madonna etwas Stumpfes. Daffelbe kann man von einem fchönen Bilde, der Madonna mit Petrus und Romualdus, Bruno und Paulus, im Berliner Mufeum, fagen, wo fich auch noch ein gröfseres legendarifches Bild des Künftlers befindet: St. Marcus heilt die durch die Ahle verwundete Hand des Schufters Anianus, mit orientalifchen Coftümen in Carpaccio's Art. Eine Madonna mit fechs Heiligen, angeblich von 1492,[3] befindet fich im Dome zu Conegliano, der Vaterftadt des Meifters. Zwei Bilder von befonderer Schönheit bewahrt die Galerie zu Parma: eine thronende Madonna mit fechs Heiligen unter einer Halle mit alterthümlichem Mofaik und ein frei angeordnetes Gemälde: Maria fitzt mit dem Kinde an den Trümmern eines antiken Gebäudes; mit ihrem Mantel hat fie dem Knaben, der fegnend das Händchen erhebt und nach vorn blickt, auf einem Pilafterfockel einen Sitz bereitet. Der Ausdruck beider ift ernft und melancholifch. Seitwärts Andreas und der Erzengel Michael. Am freieften in der Auffaffung ift das Bild im Louvre, das wohl fchon einer vorgerückteren Zeit des 16. Jahrhunderts angehört: Maria in den Anblick des nackten Kindes in ihrem Schofse verfunken, das Johannes der Täufer, ein gefälliger Jüngling, und die fanft hingegoffene Magdalena inbrünftig verehren (Fig. 225). Hier find alle Charaktere edel, das Stimmungsleben in Compofition und Farbe ift bezaubernd, die Landfchaft gehört zu den fchönften, die bei dem Maler vorkommen. Unter den einfachen Halbfiguren der Madonna ift eins der beiden Bilder in der Nationalgalerie zu London befonders anmuthig: die zarte Madonna, mit glücklich verkürztem

Venedig. S. Maria dell' Orto.

Brera.

Venedig. Akademie.

Berlin. Mufeum.

Conegliano. Dom.

Louvre.

London. National-Galerie.

---

1) In den letzten Jahren in der Akademie. Die dafelbft im dritten Saale ausgeftellten Bilder pflegen Kirchen, die in Reftauration begriffen find, anzugehören.

2) *Förfter*, Denkmale IV, 13.

3) Die Infchrift ift nicht mehr ganz lesbar.



Fig. 225. Cima da Conegliano: Thronende Madonna. Louvre.

Kopfe, auf ihrem Schofse das nackte, zu ihr zurückgewendete, ftehende Kind. Auch ein Bild im Berliner Mufeum, eins im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt, ein anderes in der Pinakothek zu Bologna mit Gott Vater in der Lünette des alten Ramens feien hervorgehoben. Mitunter malt Conegliano die Beweinung Chrifti in Halbfiguren (Venedig, Akademie, 429, Modena, Galerie), im Charakter Giambellini's, doch niemals fo tief-empfindungsvoll wie diefer. Unter den Altargemälden nennen wir noch die Taufe Chrifti von 1494 in S. Giovanni in Bragora zu Venedig, eine fehr fchöne Geburt Chrifti in Carmine, ein Meifterwerk des Colorits, den Tobias mit dem Engel zwifchen zwei Heiligen in der Mifericordia, den ungläubigen Thomas vor Chriftus, zur Seite St. Magnus, unter einer Bogenhalle, in der Akademie. Der menfchlich-edle Chriftustypus ift hier bemerkenswerth. Auch die Ausführung, die Stoffbehandlung find vortrefflich.

Berlin, Muf. Stadel'fches Inftitut. Bologna. Pinakothek. Venedig. Akademie. Modena. Galerie. Venedig. S. Giovanni in Bragora. Carmine. Mifericordia. Akademie.

Bei *Marco Bafaiti* ift ein perfönlicher Zufammenhang mit Alwife Vivarini fchon durch die Vollendung von deffen letztem Werke wahrfcheinlich (vergl. S. 296). Er ift ein Künftler ohne fonderliche Eigenthümlichkeit, bleibt in Formen und Charakteren immer etwas trocken und nüchtern, bringt es aber zu grofser Gediegenheit der Oelmalerei, feltener Klarheit des Tons, feiner Vollendung der Einzelheiten und reizvoller Behandlung der Landfchaft. Das Mufeo Civico zu Padua enthält eine Madonna zwifchen Petrus und Georg, in Verehrung des Kindes, das vor ihr auf einer Brüftung liegt. Von kleineren Madonnenbildern ift das des Mufeo Correr zu Venedig mit dem auf einer Brüftung ftehenden Kinde, das den Stifter fegnet, als befonders herb und wohl ziemlich frühen Urfprungs zu bemerken, während der Meifter auf feiner Höhe und im Wetteifer mit Bellini's Anmuth in dem Gemälde der Nationalgalerie zu London erfcheint: Maria das in ihrem Schofse fchlafende Kind verehrend, das holdfeligfte Bild des Schlummers bei guter Durchbildung des Körperchens und herrlicher Landfchaft (Fig. 226). Das Motiv des Bartolommeo und Alwife Vivarini ift hier in modernere Auffaffung gekleidet. Befondere Zartheit in Farbe und feinfter Ausführung von Figuren und Landfchaft zeigen auch feine öfter vorkommenden kleinen Hieronymusbilder (London, Nationalgalerie; Venedig, Akademie 317; Brera). Seine grofse nackte Sebaftiansfigur, wieder mit fehr fchöner Landfchaft, im Berliner Mufeum, zeigt in der allzugrofsen Weichheit und Schwächlichkeit des Ausdrucks wie der Motive die Grenze feines Talentes. Zu feinen gröfseren Altarbildern gehört die Himmelfahrt Mariae in S. Pietro Martire zu Murano. Noch bedeutender find aber zwei 1510 bezeichnete Bilder in der Akademie zu Venedig: Chriftus am Oelberg, aus S. Giobbe;[1] der Hauptvorgang im Mittelgrunde, durch eine Bogenhalle gefehen, unter der vier feierliche Geftalten von Heiligen ftehen. Sodann die Berufung von Johannes und Jacobus, aus S. Andrea, die fich eigentlich nur wie eine lebhafte Scene aus dem Volksleben in der Landfchaft abfpielt. Aehnlich behandelte der Maler diefes Motiv noch einmal in dem 1515 bezeichneten kleinen Bilde in der kaiferlichen Galerie zu Wien. Die Renaiffanceumrahmung mit zwei herzlich fchlecht gezeichneten nackten Figuren, welche die Säulen umklammern, zeigt, dafs Bafaiti mit dem claffifchen Elemente nicht zurecht kam. 1517 ift

Marco Bafaiti. Padua. Muf. Civico. Mufeo Correr. London. National-Galerie. Venedig. Akademie. Brera. Berlin. Mufeum. Murano. S. Pietro Martire. Venedig. Akademie. Wien. Kaif. Galerie.

1) *Forfter's* Denkmale, IV, 10.

ein mild-anziehendes Bruſtbild Chriſti in der Galerie zu Bergamo datirt. Das letzte Datum iſt 1520 auf zwei Bildern in S. Pietro di Caſtello zu Venedig; der thronende Petrus zwiſchen vier Heiligen und St. Georg zu Pferde. Nach Crowe und Cavalcaſelle wäre hier eine Wandlung des Stils, eine Annäherung an Carpaccio zu erkennen.

Bergamo, Galerie. Venedig, S. Pietro di Caſtello.

Vincenzo Catena (nach dem Vater Vincenzo di Biagio) aus Treviſo iſt kein ſelbſtändiges Talent. 1495 kommt er als Gehilfe im Dogenpalaſt vor. Von mehreren Teſtamenten, die uns ſeit 1514 von ihm erhalten ſind, iſt das letzte ein Codicill vom 10. September 1531; es ergiebt ſich, daſs ſein Tod bald darauf erfolgte. Im Charakter von Giambellini's Bild in Murano malte er für

Vincenzo Catena.



Fig. 226. Marco Baſaiti: Madonna mit dem ſchlafenden Kinde. London, Nationalgalerie.

den Dogenpalaſt den Dogen Leonardo Loredano, durch St. Marcus empfohlen, vor der Madonna, während andererſeits Johannes der Täufer ſteht. Auch ſein groſses Altarbild in S. Maria Mater Domini zu Venedig: die heilige Chriſtina, die, von Engeln mit ihren Marterwerkzeugen umgeben, den Segen des oben ſchwebenden Heilands empfängt, iſt im Charakter Bellini's gehalten. Eine Annäherung an Carpaccio verräth dagegen die Geiſselung Chriſti in der Akademie, übrigens ziemlich ſteif und in den Charakteren gewöhnlich. Mit Recht rühmt ihn Vaſari beſonders im Porträt. Das Bildniſs eines Fugger, das er im Kaufhauſe der Deutſchen geſehen, — es iſt das des Raimund Fugger im Berliner Muſeum — und das Bruſtbild eines Geiſtlichen in violettem Seidenkleide mit groſsem Meſsbuch, in der kaiſerlichen Galerie zu Wien, zeigen bei ſorgſamer

Venedig, S. Maria Mater Domini. Akademie. Berlin, Muſeum. Wien, Kaiſ. Galerie.

Ausführung und vielleicht nur zu grofser Glätte feines Leben und ganz modernes Gepräge.

Benedetto Diana. Akademie.

Benedetto Diana erfcheint in feiner thronenden Madonna mit vier Heiligen in der Akademie als ein in der Auffaffung tüchtiger, in der Farbe kräftiger Nachfolger Bellini's, aber der Stil der Gewandung ift nicht rein, und gekünftelte Züge kommen namentlich in den weiblichen Heiligen vor. [1])

Biffolo.

Pierfrancesco Biffolo, 1492 unter den Malern aufgeführt, die im Saale des grofsen Rathes arbeiten, bis 1530 in Bilderinfchriften zu verfolgen, ift eine dem Weichen, Anmuthigen zugeneigte Natur. Seine Auferftehung Chrifti im Berliner Mufeum ift vielleicht zu fchwächlich; auf feiner Höhe erfcheint er aber in einem Altarbilde des Domes in Trevifo: Die heilige Eufemia, den Dolch in der Bruft und mit der Palme, fteht triumphirend vor einem Throne zwifchen Katharina und Johannes dem Täufer, der den Stifter empfiehlt. Wir fehen hier fchon ganz entwickelte, freie Formen und ein lichtes, matt-filbernes Colorit von grofser Feinheit. In der Akademie zu Venedig befindet fich die heilige Katharina von Siena, die in der Umgebung von andern Heiligen von Chriftus die Dornenkrone empfängt, aus S. Pietro Martire in Murano.

Berlin. Mufeum. Trevifo. Dom.

Venedig. Akademie.

C. Die Schulen von Ferrara und Bologna.

Einflufs der Schule von Padua.

Der paduanifche Einflufs fand auch über den Po hinüber feinen Weg; Squarcione gewann in Ferrara [2]) nicht blofs directe Schüler fondern auch geiftige Nachfolge. Die provincielle Nachbarfchaft, welche die Verwandtfchaft in Kunft- und Naturanfchauung bedingte, vermittelte diefen Anfchlufs. Andere fremde Kunftelemente fpielen daneben nur eine geringe Rolle. So nennt fich Bono von Ferrara in einem Temperabildchen des hl. Hieronymus, in der Nat.-Galerie in London, zwar Schüler des Vittore Pifano [3]), aber fein Antheil an dem Freskencyclus in der Capella degli Eremitani (Der hl. Chriftoph trägt das Chriftuskind durch das Waffer) (Vgl. S. 261), läfst ihn durchaus als einen Schüler des Squarcione erfcheinen. Als fpäter Piero degli Franceschi in Ferrara arbeitete, gab er der ferrarefifchen Malerei doch nur da Impulfe, wo das gelehrte Element in feiner Kunft und feine fchroffe Darftellung der Formen mit der wiffenfchaftlichen Richtung und dem energifchen Naturalismus der Paduaner fich berührten. Auf folchen Bahnen entwickelte fich die ferrarefifche Malerfchule, die zwar keine Meifter von überwältigender Genialität aufzuweifen hat, als Ganzes auch kein neues treibendes Element in die künftlerifche Entwickelung Italiens brachte, der aber doch eine Reihe von tüchtigen Talenten angehört, deren Bilder uns durch die herbe Energie der Charakteriftik, durch

---

1) *Crowe* und *Cavalcafelle* fchreiben ihm noch viele andere Bilder, namentlich manche, die unter Cafena's Namen gehen, zu.

2) *Baruffaldi*, Vite de' pittori Ferrarefi. Ferrara, 1844. — *L. N. Cittadella*, Notizie relative a Ferrara. Ferrara, 1864. — *Laderchi*, Pittura ferrarefe. Ferrara, 1856. — Handfchriftliche Mittheilungen aus Urkunden von Campori bei *Crowe* und *Cavalcafelle*, Deutfche Ausgabe V. Cap. 21. — *Lermolieff*, Die Werke italienifcher Meifter in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Lpzg. Verlag von E. A. Seemann. 1880.

3) BONVS. FERARIESIS. PISANI. DISIPVLVS.

trefliche Modellirung, durch kräftige wirkſame Färbung und durch Feinheit der Durchführung feſſeln.

An Beſchäftigung mangelte es den ferrareſiſchen Künſtlern nicht. Der Familie der Eſte fehlte zwar der ideale Schwung, der dämoniſche Zug nach dem Groſsen, im Guten und Böſen, die Eſte waren ein durchaus dem Praktiſchen zugewandtes Geſchlecht; aber man pflegte Kunſt und Wiſſenſchaft als Mittel den Glanz des Hauſes zu erhöhen, die Autorität deſſelben zu vermehren; einzelnen Vertretern der Familie war ſelbſt ausgebildeter künſtleriſcher Feinſinn eigen. So hatte man ſtets Künſtler und Humaniſten aus der Fremde an den Hof gezogen, und als einheimiſche Talente ſich zeigten, gebrach es dieſen nicht an Aufträgen.

Hof der Eſte.

Der Mittelpunkt der älteren Generation der ferrareſiſchen Malerſchule [1]) war *Coſimo Tura*, genannt Cosmè. Er lebte in behaglichen Verhältniſſen und befaſste ſich, wie Tizian nachher, neben der Malerei auch mit dem Holzhandel. Seit 1451 mangelten ihm nicht Aufträge von Seite des Herzogs Borſo; von 1458 an trat er in ein ſtändiges Dienſtverhältniſs zu den Eſte. Er ſtarb zwiſchen 1494 und 1498. Manches Werk Tura's, von dem wir urkundliche Nachricht beſitzen, iſt zu Grunde gegangen oder in Verluſt gerathen, ſo ſeine Malereien, womit er die Bibliothek des Pico von Mirandola ſchmückte, ſeine in der neuen Capelle von Belriguardo 1471 ausgeführten Fresken, desgleichen die Bildniſſe des Herzogs Alfonſo und der Beatrice von Eſte, die er im Auftrage des Erſteren malte. Erhalten dagegen ſind uns die Gemälde, die er 1469 für die Thüren der Dom-Orgel ausführte. Sie ſtellen die Verkündigung und den Kampf des hl. Georg mit dem Drachen dar. Sie zeigen trefflich, was in der Machtſphäre der Schule lag. Von einem freien Aufbau der Compoſition im Geiſte der Florentiner iſt hier keine Rede; die Formen ſind hart und knollig, aber mit gröſster Genauigkeit, ja Peinlichkeit gezeichnet, die Gewandung iſt ſtark knitterig gebrochen, die helle ſcharfe Farbe emailartig durchgearbeitet. Die gleiche ſtiliſtiſche Herkunft zeigen eine Reihe von Gemälden, in Privat- und öffentlichen Galerien zerſtreut, von welchen nur die wichtigſten genannt ſein ſollen. Zunächſt iſt als Hauptwerk Tura's das groſse Altarbild in der Berliner Galerie zu erwähnen (ehemals in S. Giov. Battiſta in Ferrara), Maria mit dem Kinde von Engeln und vier Heiligen verehrt (Apollonia, Katharina, Hieronymus und Auguſtin), mit allzu üppiger Architektur und Ornamentik; dann ſeine Madonna mit dem Kinde in der Galerie Toſi in Bergamo, endlich ſeine Trauer um Chriſtus im Muſeo Correr in Venedig. Der Fresken im Palazzo Schifanoja wird ſpäter gedacht werden.

Coſimo Tura.

Ferrara. Dom.

Berlin. Galerie.

Bergamo. Gal. Toſi. Muſeo Correr.

Ein Zeitgenoſſe Tura's iſt *Franceſco Coſſa;* im Jahre 1456 erſcheint er als Gehilfe ſeines Vaters Criſtoforo Coſſa mit der Bemalung der Statuen des Hochaltars der biſchöflichen Capelle in Ferrara beſchäftigt; dann aber verlegte er ſeine Werkſtätte nach Bologna, und dort finden ſich zwei Werke von ihm aus den Jahren 1472 und 1474, die uns mit dem Umfang ſeines Könnens und der Art ſeines Stils bekannt machen. Das Werk aus dem Jahre 1472 iſt ein Frescobild, die ſog. Madonna del Baracano. Maria mit dem Kinde thront innerhalb eines Porticus; kandelaberhaltende Engel ſind ihr zur Seite, weiter

Franceſco Coſſa.

Bologna, Madonna del Baracano.

1) *L. N. Cittadella*, Ricordi di Coſimo Tura. Ferrara, 1866.

unten fieht man die Donatoren Giovanni Bentivoglio und deffen Gattin Maria Vinciguerra. Unten findet fich die Namensunterfchrift des Künftlers und die Jahreszahl. Das Werk aus dem Jahre 1474 ift ein Temperabild in der Pinakothek in Bologna: Die Madonna auf dem mit Kandelabern gefchmückten Throne fitzend, hält das Kind auf den Knieen; ihr zur Seite fitzen der heil. Petronius und der heil. Joh. Evang.; neben dem Throne kniet — nur als Bruftbild fichtbar — der Stifter Alberto de' Catanei. Auch dies Bild ift mit der Namenszeichnung des Malers verfehen. Naturanfchauung, Formengebung, Technik fchliefsen fich in diefen beiden Werken eng an Cofimo Tura an, aber dem Tura ift Coffa durch edle Einfachheit voraus, welche feinen Werken einen Zug von Grofsartigkeit verleiht.[1])

Bologna. Pinakothek.

An Tura und Coffa fchliefsen fich einige untergeordnete Talente an, die originaler Züge ganz entbehren. Einem *Galaffo Galaffi* werden Arbeiten verfchiedener Stilperioden zugefchrieben. Ift das doppelte G nur auf den Namen Galaffo Galaffi zu deuten, fo müfste ein älterer und ein jüngerer Maler diefes Namens angenommen werden. Dem älteren gehörte dann z. B. die Dreieinigkeit in der Pinakothek in Ferrara an, während für den jüngeren die Darftellungen Johannes d. T. und des Petrus in der Capella della Confolazione in S. Stefano zu Bologna, eine Geburt Chrifti in der Barker'fchen Sammlung in London (aus der Galerie Coftabili), eine Apollonia in der Pinakothek zu Bologna (dort als Marco Zoppo geltend), in Anfpruch genommen werden müfsten. Von *Baldaffare Eftenfe* aus Reggio befitzt die Nat.-Galerie in London das aus der Sammlung Coftabili erworbene Porträt des Tito Strozzi aus dem Jahre 1483. Baldaffare war auch als Medailleur thätig. *Antonio Alcotti d'Argenta* ift durch ein Chriftusbildchen vom Jahre 1493 in der Sammlung Coftabili vertreten; einem *Stefano* von Ferrara wird eine thronende Madonna mit Heiligen in der Brera zugeeignet.

Galaffo Galaffi. Ferrara. Pinakothek. Bologna. St. Stefano. London. Sammlung Barker. Bologna Pinakothek. Baldaffare Eftenfe. London. Nat.-Gal. Antonio Aleotti. Stefano da Ferrara.

Den ganzen Umfang des Könnens der älteren Generation der ferrarefifchen Schule lernen wir aus ihrer Gefammtleiftung, den Fresken im Palafte Schifanoja, kennen. Der Verfuch, den Antheil jedes einzelnen Meifters oder Gehilfen an diefem Cyclus herauszufinden, ergäbe allerdings nur hypothetifche Refultate fehr zweifelhaften Werthes; aber ficherlich waren alle zwifchen 1471 und 1493 in Ferrara verfügbaren künftlerifchen Kräfte an diefem Werke betheiligt; an der Spitze des Unternehmens dürfte Cofimo Tura geftanden haben, da der gemeinfame Stilcharakter der Fresken auf Tura zunächft hinführt. Der Palaft Schifanoja war von Herzog Borfo 1469 vollendet worden; bald darauf begann man mit dem malerifchen Schmucke deffelben. Die Fresken wurden fpäter übertüncht, feit 1840 find zwei Wände von der Tünche befreit. Der obere Theil jeder einzelnen Wand ift in drei Streifen getheilt, jeder Streif in vier Felder. Die unterften Felder enthalten Darftellungen aus

Ferrara. Palazzo Schifanoja.

1) Nach *Lermolieff* gehören diefem Meifter noch an: Ein Glasfenfter, Johannes auf Patmos darftellend, in S. Giovanni in Monte zu Bologna; ein thronender Hieronymus am Altar der 5. Cap. rechts in S. Petronio zu Bologna; in derfelben Kirche in der 5. Cap. links das ftark übermalte Madonnenbild; ebenfalls in S. Petronio die zwölf Apoftel in der Cap. Marfili; eine Verkündigung in der Berliner Galerie (No. 18), dort Pollajuolo genannt, ein Evangelift Marcus im Städelfchen Inftitut, dort als Mantegna bezeichnet.

dem Leben des Herzogs Borſo,[1]) darüber ſieht man die Zeichen des Thierkreiſes; der oberſte Streif bringt mythologiſche Scenen, welche mit dem darunter befindlichen Thierkreiszeichen in geiſtigem Zuſammenhang ſtehen. Die einzelnen Stücke ſind von ungleichem künſtleriſchen Werthe; es waren eben erprobte und minder erprobte Hände hier thätig. Zu den tüchtigſten Darſtellungen gehört die Minerva auf ihrem von Einhörnern gezogenen Wagen mit den Gruppen der Philoſophen und webekundiger Frauen zur Seite, dann Venus mit Mars und den Grazien, endlich Apollo auf ſeinem Geſpann, das von Aurora geleitet wird, daneben Gruppen von Dichtern und ſpielenden Kindern. Die Darſtellungen aus dem Leben des Borſo bringen manch anſprechendes Motiv; das Detail iſt mit Sorgfalt und groſser Liebe behandelt, aber die Compoſition entbehrt lichtvoller Einfachheit, und im Ganzen mangelt eine in's Breite und Volle gehende Charakteriſtik. In den mythologiſchen Scenen fällt beſonders das Schwerflüſsige der Phantaſie und der Mangel an Formennobleſſe auf. Ueber die coloriſtiſchen Vorzüge oder Schwächen läſst ſich heute kein Urtheil mehr fällen.

Stil.

Lorenzo Coſta.

Das hervorragendſte Talent der jüngeren Generation der ferrareſiſchen Schule war *Lorenzo Coſta*. Er war in Ferrara 1460 geboren, trat dann aller Wahrſcheinlichkeit nach zu Tura in die Lehre, hierauf begab er ſich auf die Wanderſchaft. Um 1483 war er bereits in Bologna thätig. Er malte damals im Palaſt der Bentivogli; leider ſind uns dieſe Malereien (Scenen aus der Ilias) infolge der Zerſtörung des Palaſtes 1507 nicht erhalten geblieben. Die erſte uns von Coſta erhaltene Arbeit iſt ein Votiv-Madonnenbild, das er 1488 für die Bentivoglio-Capelle in S. Jacopo Maggiore zu Bologna malte.[2]) Es ſtellt die thronende Madonna dar mit dem Stifter Giovanni Bentivoglio, deſſen Gattin Maria Ginevra und den elf Kindern der Beiden (vier Knaben und ſieben Mädchen). Coſta verleugnet in dieſem Bilde ſeinen Zuſammenhang mit der Werkſtätte Tura's keineswegs, aber ſein Formenſinn iſt ausgebildeter, ein Streben nach Anmuth klar erſichtlich; vorläufig hat dies freilich nur da Erfolg, wo er nicht an ein beſtimmtes Modell gebunden iſt. So ſind die Formen der Madonna ſchlanker, die Umriſſe weicher, als dies bei Tura oder Coſta der Fall iſt; dagegen zeigen die Porträts die trockene, harte, eckige Charakteriſtik von Coſta's erſtem Lehrer; auch das Colorit weiſt auf die ältere Generation der ferrareſiſchen Schule hin. Das Incarnat iſt von trübem Ton, den Schatten mangelt die Kraft für entſchiedene Wirkung. In derſelben Capelle finden ſich zwei von Coſta's Hand um 1490 ausgeführte Trionfi (Triumph des Lebens und des Todes). Augenſcheinlich war hier Coſta ſtreng an das litterariſche Programm eines Humaniſten gebunden, und der Künſtler vermochte der allegoriſchen Spitzfindigkeit des Gelehrten nur als Illuſtrator zu folgen. Prüft man aber die künſtleriſchen Qualitäten auf die Einzelheiten hin, ſo zeigt Coſta auch hier wieder einen ausgeſprochenen Sinn für anmuthige Formen und einen Raumſinn, der entwickelter, ein Compoſitionstalent, das geklärter iſt, als man es bei Tura antrifft. In den Verkündigungsfiguren zu beiden Seiten des Sebaſtianbildes in S. Petronio verleugnet zwar Formengebung und Gewandbehandlung die ferrareſiſche

Bologna. S. Jacopo Maggiore.

Stil-charakter.

Bologna. S. Jacopo Maggiore.

S. Petronio.

---

1) Eins derſelben abgebildet bei *Roſini*. Tav. CCXXI.

2) *Roſini*.. Tav. LXXXIX.

Herkunft nicht, aber man erkennt klar, wie eine feiner organisirte Natur fortwährend zur Läuterung der überkommenen Formensprache und zu einer innigeren Beseelung der Gestalten treibt. Das Werk, in welchem dieser Entwickelungsprocess einen Abschluss findet, ist das Altarbild im Oratorium der Bacciocchi in S. Petronio, das laut Inschrift 1492 entstand. Auf reichgeschmücktem Throne sitzt Maria mit dem Kinde, umgeben von den Heiligen Sebastian, Georg, Jacobus und Hieronymus. Hier führt nur noch der Reichthum des ornamentalen Beiwerks direct auf die Ferraresen zurück, während die schlanken feinen Formen, die Anmuth der Bewegung, die Holdseligkeit des Gesichtsausdruckes Costa's selbständiger Entwickelung angehören. In der Lunette ist ein Engelsconcert gemalt, dem eine Eurythmie der Linien, eine Anmuth und Heiterkeit der Empfindung eigen sind, wie sie Francia kaum erreicht und nie übertroffen hat. Auch das Colorit hat den trüben Ton verloren, es ist warm und kräftig, in den Schatten von entschiedener Wirkung geworden. Umbrische und florentinische Einflüsse mögen zu solcher Läuterung der Schultraditionen beigetragen haben, aber es ist wohl ein Irrthum, Francia als den Vermittler derselben hinzustellen; leichter zu erweisen ist das Gegentheil, dass Francia, der Maler, in seiner Entwickelung von der Costa's abhängig ist. Von der Geschäftsgemeinschaft Costa's mit Francia sind mehrere Zeugnisse erhalten. Die beiden Gemälde in S. Giovanni in Monte bei Bologna — eine Madonna mit vier Heiligen und eine Madonna in der Glorie (letztere nach Vasari 1497 gemalt) — sind allem Anscheine nach das gemeinschaftliche Werk Francia's und Costa's, wobei freilich die vorzügliche Behandlung der Landschaft im ersteren Bilde Costa's alleiniges Eigenthum ist. Für Francia's Geburt Christi aus dem Jahre 1499 malte Costa das Predellenbild der heil. Familie, welches sich jetzt in der Brera befindet. Neben Francia arbeitete dann Costa in dem von Giovanni Bentivoglio 1481 gegründeten Oratorium der heiligen Cäcilia. Die Fresken entstanden kurz vor Vertreibung der Bentivogli 1505 und 1506, da letztere Jahreszahl auf einem der Gemälde des Lorenzo Costa sich befindet [1]). Von Costa rühren zwei Darstellungen her, der Unterricht Valerian's durch Papst Urban, und Valerian als Almosenspender. Francia und Costa stehen hier einander so nahe wie in keinem anderen Werke, und beide geben das Beste und Höchste, was in ihrer Talentsphäre lag. An geläutertem Formensinn sind hier die beiden Künstler einander gleich. Vibrirt in Francia's Gestalten ein noch weicherer Ton der Empfindung, so spricht uns wieder bei Costa die mehr männlich kräftige Charakteristik an. Mit besonderer Liebe wurde wieder von Costa die Landschaft des Hintergrundes behandelt.

Steineinflüsse. — Bologna, S. Giovanni in Monte. — Oratorium der hl. Cäcilia.

Nach Vertreibung der Bentivogli (1506) dürfte Costa nach Ferrara gegangen sein, da seine Uebersiedlung nach Mantua erst 1509 erfolgt. Sicher ist, dass Costa auch während seines Aufenthaltes in Bologna lebhafte Beziehungen zu seiner Heimat unterhielt. Im Palazzo Schifanoja arbeitete er wahrscheinlich noch als Gehilfe des Cosimo Tura. Laut Vasari malte er später im Chor von S. Domenico in Ferrara, und für die Kirche S. Cristoforo degli Esposti lieferte er ein Altarbild, das sich jetzt in der Casa Strozzi in Ferrara befindet. Das Bild stellt eine thronende Madonna mit dem Kinde zwischen dem heiligen

Beziehungen zu Ferrara. — Ferrara, Casa Strozzi.

1) Die Jahreszahl kam bei einer 1875 vorgenommenen Reinigung der Fresken zu Tage.

Wilhelm und Johannes dem Täufer dar. Die Predella zeigt Darſtellungen aus der Geſchichte Chriſti.[1]) Eine andere thronende Madonna mit Engeln und Heiligen kam aus der Galerie Coſtabili in Ferrara in engliſchen Privatbeſitz.

In Mantua fand Lorenzo Coſta die ehrenvollſte Aufnahme; man ſah in ihm wohl einen Erſatz für Mantegna, der drei Jahre vorher geſtorben war. Thatſächlich war es Coſta's erſte Arbeit, den Hallenſchmuck im Palaſte S. Sebaſtiano, der von Mantegna begonnen worden war, zu vollenden. Er malte zu Mantegna's Triumphen, welche die Langſeiten ſchmückten, an den Schmalſeiten Zuſchauergruppen. Von dieſer Arbeit iſt eben ſo wenig erhalten wie von den Scenen aus der Geſchichte des Coriolan, von den Darſtellungen aus dem alten Teſtament u. ſ. w., mit welchen Räume dieſes Palaſtes ausgeſtattet wurden. Zu dem Wenigen, was uns aus der reichen mantuaniſchen Schaffensperiode übrig blieb, gehört eines der anmuthigſten Werke Coſta's, der ſogenannte Muſenhof der Iſabella von Eſte (Fig. 227). Das Bild kam nach der Plünderung Mantua's zunächſt nach Schloſs Richelieu, ſpäter in den Louvre. Der „Muſenhof" ſtellt die Verklärung der künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Tendenzen Iſabella's vor. Iſabella, von einem Genius gekrönt, bildet den Mittelpunkt der muſicirenden, ſtudirenden oder heiteren Spielen hingegebenen Geſellſchaft. Gelaſſene Heiterkeit durchſtrömt das Bild, der allegoriſche Zug wird wett gemacht durch den kräftigen Lebenspulsſchlag, welcher den einzelnen Gruppen und Geſtalten eigen iſt. In der Geberdenſprache und Formengebung tritt uns kein neues Stilelement entgegen, nur in der Compoſition und in den claſſiciſtiſchen Details begegnet uns der Einfluſs Mantegna's, von deſſen Werken Coſta hier ja allenthalben umgeben war. Ein Altarwerk, eine Madonna zwiſchen Heiligen aus dem Jahre 1525, das Coſta der Kirche S. Andrea ſtiftete und das ſich noch, wenngleich in ſehr zerſtörtem Zuſtande, an Ort und Stelle befindet, gewinnt durch die ſtrengen einfachen Linien der Compoſition und durch die wuchtige Charakteriſtik der Heiligengeſtalten einen Zug von Groſsartigkeit. Im Palazzo Pitti befindet ſich das ſchöne Bruſtbild eines jungen Mannes in grünem Kleid, rother Mütze mit einer Kette um den Hals, das Coſta's Namenszeichnung trägt; möglicherweiſe gehört ihm auch das unter Mantegna's Namen gehende Porträt der Iſabella d'Eſte in der Tribuna an, das in manchen Zügen mit dem früher genannten Porträt verwandt erſcheint und wohl von Coſta in ſeiner ſpäteren mantuaniſchen Periode gemalt ſein könnte. Coſta ſtarb in Mantua 1536.

Mantua, Palazzo S. Sebaſtiano.

Louvre.

Mantua. S. Andrea.

Florenz. Pal. Pitti.

Tribuna.

Neben Coſta wird die jüngere Generation der ferrareſiſchen Schule durch eine Reihe von Künſtlern repräſentirt, die zwar ihre erſte Lehre in der Werkſtätte des Coſimo Tura empfingen, dann aber unter den Einfluſs des Lorenzo Coſta geriethen. Zunächſt iſt hier *Domenico Panetti* zu nennen, der zwiſchen den Jahren 1450 und 1460 geboren, um 1512 ſtarb. Für Panetti's erſte Stilperiode iſt ein Altarbild in der Sacriſtei des Domes in Ferrara charakteriſtiſch; die thronende Madonna ſowohl wie die Figuren der Stifter zeigen eine bis zur Häſslichkeit geſteigerte Härte der Formen. In der Klage um den Leichnam Chriſti im Berliner Muſeum zeigt er bereits den

Dom. Panetti.

Ferrara, Dom.

Berlin, Galerie.

1) Nach *Lermolieff* wäre dies Bild eine Arbeit des Schülers Coſta's, nämlich des Ercole Grandi d. J.; von Coſta dürfte nur die Compoſition herrühren. S. 276. ff.

mildernden Einflufs Cofta's. Im Uebrigen mufs man diefem Künftler in Ferrara nachgehen; dort finden fich zahlreiche Arbeiten von ihm in Kirchen (wie S. Andrea, S. Maria in Vado) und Privat-Galerien (Sammlung Coftabili, Conte Mazza, Erben Saroli) und in der Pinakothek der Stadt, die u. A. Panetti's tüch-

Ferraref. Sammlungen.

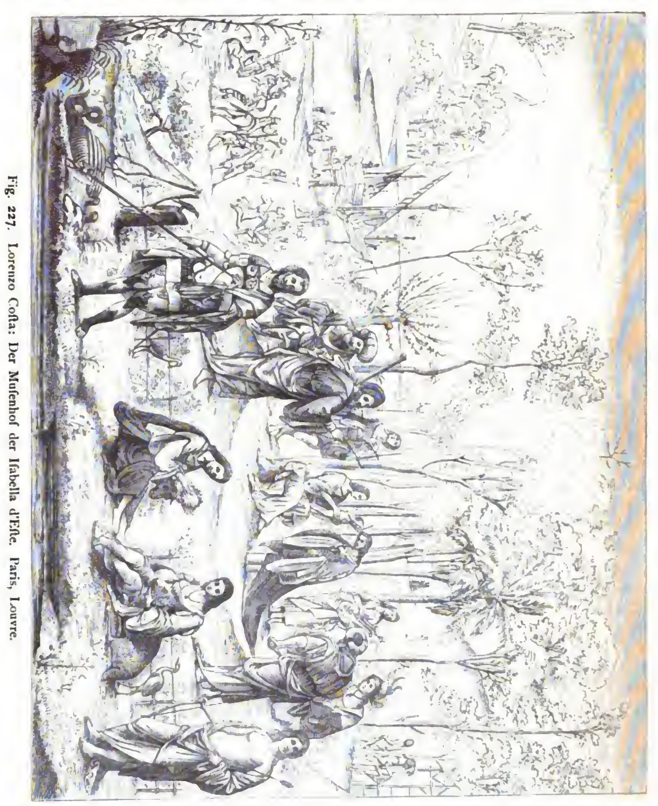


Fig. 227. Lorenzo Cofta: Der Mufenhof der Ifabella d'Efte. Paris, Louvre.

tigftes Werk, eine Heimfuchung, befitzt. Etwas älter als Panetti ift *Francesco Bianchi*, als Lehrer Correggio's bekannt. Er wurde zwifchen 1440 und 1450 geboren und ftarb 1510. Sein älteftes Bild, im Befitze der Erben Saroli in Ferrara, ftellt den Tod Maria's dar. Er bekundet fich darin zweifellos als

Francesco Bianchi.

Ferrara, Sammlung Saroli.

Schüler Tura's. Um 1480 überfiedelte Bianchi nach Modena; dort ift auch die gröfsere Anzahl feiner Werke zu fuchen, darunter eine Verkündigung in der Galerie, in welcher er dem Cofta bereits mit grofsem Erfolg nachftrebt. Eine Madonna mit Heiligen befitzt die Pinakothek in Ferrara (No. 29); in der Berliner Galerie dürfte ihm eine Befchneidung Chrifti (No. 119) angehören[1]. Das Berliner Bild würde am beften zeigen, wie fehr Bianchi fich fpäter der Weife Cofta's näherte, in deffen Gemeinfchaft er ja im Palafte der Bentivogli in Bologna al fresco gemalt haben foll. Schwächer als Panetti und Bianchi ift *Coltellini*, deffen frühestes beglaubigtes Werk, der Tod Maria's, dem Jahre 1502 anghört (in der Sammlung des Conte Mazza zu Ferrara). Eine Madonna aus dem Jahre 1506 befindet fich in S. Andrea zu Ferrara; ob die Madonna mit dem Chriftuskinde, dem kleinen Johannes und vier Heiligen mit der Jahreszahl 1549 in der Pinakothek zu Ferrara dem Coltellini, unter deffen Namen das Bild geht, wirklich angehört, kann bezweifelt werden. Coltellini repräfentirt anfangs ebenfo geiftlos die Art Tura's wie fpäter die Cofta's. Hervorragenderes Talent als die drei genannten Maler befafsen die beiden *Grandi*. Der ältere *Ercole Roberti*, Sohn eines Malers Antonio, mag zwifchen 1440 und 1450 zu Ferrara geboren worden fein. Er wurde vom Herzoge von Ferrara mit mannigfachen Aufträgen bedacht; fein Tod fällt in das Jahr 1513. Von feinen Tafelbildern ift kein einziges völlig authentifch, ebenfo ift fein Hauptwerk, die von Vafari fo genau befchriebenen Fresken in der Garganelli-Capelle in S. Pietro zu Bologna, nicht mehr erhalten. Nach Vafari und Lami malte er die Predella des Hauptaltarbildes in der Kirche S. Giovanni in Monte zu Bologna; zwei Stücke diefer Predella, der Oelberg und die Kreuztragung, befinden fich in der Galerie zu Dresden, das dritte, eine Pietà, in der Royal-Inftitution zu Liverpool. Darnach verleugnet Ercole Roberti zwar nicht die ferrarefifchen Schultraditionen, aber er zeigt fich gleich hier ftark beeinflufst von Mantegna und Giovan Bellini. Hagere, trockene Formen, aber lebensvolle Charakteriftik, faubere Zeichnung, leuchtende kräftige Farbe find die hervorftechenden Eigenheiten diefer Bildchen. Mit Wahrfcheinlichkeit wird diefem älteren Ercole Grandi dann noch zugeeignet ein Gemälde bei Fürft Mario Chigi in Rom, das eine Scene aus dem Leben Melchifedek's zum Gegenftande hat, der Mannaregen in der Sammlung des Lord Dudley in London, eine Grablegung im Befitze des Grafen Zeloni in Rom, welches die falfche Infchrift mit der Jahreszahl 1531 führt, und ein Evangelift Johannes im Befitze des Herrn Giovanni Morelli in Mailand[2].

Der jüngere *Grandi*, *Ercole di Giulio*, ftand gleichfalls in Dienften des Herzogs von Ferrara (1492—1499); er ftarb wie feine Grabfchrift in S. Domenico zu Ferrara bezeugt, im Jahre 1531. Er mufs in noch fehr früher Jugend in die Werkftätte des Lorenzo Cofta getreten fein, da er gleich von Anfang an die Stilweife Cofta's verfolgt. Wie nahe er feinem Meifter zu kommen vermag, zeigt das Madonnenbild mit Heiligen in der Sammlung des Marchefe Strozzi in Ferrara, das dort, wie fchon bemerkt ward, als Werk des Lorenzo Cofta gilt. Zu erwähnen ift dann das Martyrium des heiligen Sebaftian in

Modena. Galerie. Ferrara. Pinakothek. Berlin. Galerie. Coltellini. Ferrara. Sammlung Mazza. S. Andrea. Ercole Roberti Grandi. Dresden. Galerie. Liverpool. Royal-Inst. Stil. Rom. Pal. Chigi. London. Sammlung Dudley. Rom. Sammlung Zeloni. Mailand. Sammlung Morelli. Ercole di Giulio Grandi. Ferrara. Pal. Strozzi.

1) Vergl. *Lermolieff* a. O. S. 278 fg.

2) *Lermolieff*, a. O. S. 131.

S. Paolo. Rom. Gal. Corfini. Stil.

S. Paolo zu Ferrara und ein mit dem Monogramm des Künftlers verfehener heiliger Georg in der Galerie Corfini in Rom. Die fchlanken Formen, der milde Ausdruck des Gefichtes, daneben die kraftvolle Charakterzeichnung im Porträt der Stifterfiguren des erfteren Bildes, alles das weift auf Cofta hin, zeigt aber auch, mit wie viel Talent und Gefchick der jüngere Grandi dem Cofta nachftrebte. Manches wird aufserdem dem jüngeren Grandi zugeeignet, was ihm nicht zugehört, und manche Werke feiner Hand gehen unter fremden Namen, fo dürften z. B. die fchönen Fresken an der Decke eines Saales im Haufe Calcagnini-Eftenfe zu Ferrara, die dem Garofolo zugefchrieben werden, fein Werk fein und desgleichen eine Maria Aegyptiaca in der Pinakothek zu Ferrara, dort Timoteo Viti genannt [1]).

Ferrara. Pal. Calcagnini-Eftenfe. Pinakothek.

Bologna.

Bologna hatte bisher an der Kunftbewegung in Italien einen nur fehr geringen Antheil genommen; *Marco Zoppo*, welchem die Localfchriftfteller gerne hervorragenden Antheil an dem Zuftandekommen der älteren Bolognefifchen Malerfchule zueignen möchten, ift ein ganz untergeordnetes Talent, das in geiftlofer Nachahmung feines Lehrers Squarcione befangen bleibt. (Vgl. S. 261.) Die Gründung diefer Schule führt vielmehr auf die Ferrarefen zurück, welche im letzten Drittel wahrfcheinlich auf directe Berufung der Baglioni hin in Bologna thätig waren, und ganz befonders auf Lorenzo Cofta als denjenigen, welcher der Lehrer Francia's, des Mittelpunktes und Hauptes der Schule, im wahren Sinne des Wortes gewefen ift.

Francia.

Francesco di Marco Raibolini, kurzweg *Francia* genannt, wurde um 1450 zu Bologna geboren, feine künftlerifche Erziehung begann in der Werkftätte des Goldfchmieds. Bald that er fich als Stempelfchneider hervor und wurde von den Bentivogli zum Münzmeifter ernannt. Nach Vertreibung der Bentivogli wurde er von Julius II. in diefem Amte beftätigt. Zu welcher Zeit Francia fich der Malerei zugewendet hat, kann nicht genau beftimmt werden; keineswegs aber dürfte dazu, wie Vafari meint, Mantegna den Impuls gegeben haben; diefer mufs vielmehr von Lorenzo Cofta ausgegangen fein, da gleich ein Werk Francia's aus feiner früheften Periode, eine Madonna mit dem Kinde und dem heiligen Jofeph (in der Berliner Galerie), die Francia für feinen Freund, den Dichter und Senator von Bologna, Bartolommeo Bianchini malte, auf die ältere Stilphafe Cofta's zurückweift. Das zeigen die etwas harten realiftifchen Formen, der röthliche Ton des Fleifches; die fcharfen Umriffe, die metallene Glätte der Oberfläche find für den Künftler, welcher die Goldfchmiedetechnik mit Auszeichnung übte, charakteriftifch. In der gleichen Zeit entftand auch der knieende Stephanus in der Galerie Borghefe in Rom. Die Schärfe der Umriffe, das Emailartige der Farbenfläche verlor fich aber mehr und mehr, je vertrauter Francia mit der Kunft der Malerei wurde; und ebenfo wirkte der Fortfchritt feines Vorbildes und Werkftattgenoffen Cofta in geläuterter Formenanfchauung, in innigerer Befeelung der Geftalten auf ihn zurück. Ja Francia übertrifft nicht felten an Milde und Innigkeit des Ausdrucks fein Vorbild Cofta; mitunter entfteht dann freilich ein Conflict zwifchen der realiftifch ftrengen Formenauffaffung des Goldfchmieds und der neuen Neigung zur Sentimentalität, und es entfteht ein „wunderlicher Ausdruck des Gekränktfeins"

Berlin. Galerie. Stil.

Rom. Gal. Borghefe.

1) *Lermolieff*, a. O. S. 135.

wie J. Burckhardt's Wort lautet; die Madonnen und Heiligen blicken uns mit einer faft unverftändlichen, vorwurfsvollen Milde an. Noch geht Francia dramatifch bewegter Compofition ebenfo aus dem Wege wie lebhaft aufgeregten Charakteren. In ruhigen Situationsbildern, in welchen die Stimmung ftiller Andacht und holden Seelenfriedens herrfcht, entfaltet er feine freie edle Gruppirung und eine feltene Harmonie der malerifchen Behandlung. Auf folcher Höhe lernen wir ihn gleich kennen in dem Altarbilde einer thronenden Madonna, umgeben von Heiligen, mit einem wunderfchönen lautenfpielenden Engel zu deren Füfsen, das Francia im Auftrage des Bartolommeo Felicini für die Kirche della Mifericordia zu Bologna malte, und das fich jetzt in der dortigen Pinakothek befindet. Alles ift vorzüglich an diefem Bilde: die treffliche Perfpective, der forgfam behandelte Faltenwurf, die fichere Zeichnung, der glühende Ton der Farbe. Andere Werke diefer Periode find die Verkündigung in der Brera; eine heilige Familie in Dudley Houfe (1495 für Jacopo Gambaro gemalt), eine Verkündigung in der früheren Sammlung Reifet in Paris (jetzt Sammlung des Herzogs von Aumale), ein Crucifixus mit dem am Fufse des Kreuzes hingeftreckten Hiob im Louvre, endlich eine von Engeln und Heiligen umgebene thronende Madonna, welche Francia im Auftrage des Giovanni Bentivoglio für S. Giacomo Maggiore zu Bologna malte.

Bologna. Pinakothek.

Brera. Dudley Houfe.

Paris. Sammlung Aumale. Louvre.

Bologna. S. Giacomo Maggiore.

Dem Jahre 1499 gehört die für Antonio Galeazzo Bentivoglio gemalte, jetzt in der Pinakothek zu Bologna befindliche Anbetung des neugeborenen Chriftus an mit der Figur des Stifters und mehreren Heiligen. Die Männer find von ziemlich energifcher Bildung, das göttliche Kind, Maria, die Engel von bedeutender Schönheit. Die Landfchaft ift fehr detailirt behandelt; die Farbe ift zwar nicht fo glutvoll wie im Felicini-Bilde, aber doch klar und von heiterem Glanz. In diefe Zeit fällt wohl auch noch der todte Chriftus, von vier Heiligen umgeben, in der Pinakothek zu Bologna, woran fich dann eine thronende Madonna mit vier Heiligen aus dem Jahre 1500 und eine Verkündigung gleichfalls mit vier Heiligen fchliefsen; beide Bilder befinden fich gleichfalls in der Pinakothek zu Bologna. Von Bildern in deutfchen Galerien gehört diefer Zeit an eine Madonna in der Glorie mit fechs Heiligen in der Galerie zu Berlin, welche Francia 1502 für die Offervanten-Kirche in Modena malte; ein wahres künftlerifches Juwel durch feine edle Empfindung, durch den duftigen Silberton der Farbe ift die Madonna in der Rofenhecke, die in die Kniee finkt, ihr Kind anzubeten, in der Münchner Pinakothek (Fig. 228). Eine Madonna mit fpielenden Engeln und den Heiligen Laurentius und Hieronymus in der Eremitage in Petersburg ift dem Münchner Bilde in der coloriftifchen Durchführung ziemlich ebenbürtig, fteht ihm aber an Formennobleffe nach. Eine thronende Madonna mit Engeln und vier Heiligen in S. Martino zu Bologna, eine Madonna mit dem heiligen Franciscus aus dem Jahre 1503, die fich früher in der Galerie Zambeccari befand, fchliefsen diefen Zeitraum ab.

Pinakothek.

Berlin. Galerie.

München. Pinakothek.

Petersburg. Eremitage.

Bologna. S. Martino.

Die nächfte Phafe in Francia's Stilentwicklung charakterifirt fich durch das Vorhandenfein eines Zugs von dramatifcher Bewegtheit, der ihm bisher fremd war, etwa wie er uns bei Perugino begegnet, nachdem diefer mit der florentinifchen Malerei in Contact getreten war. Francia's Compofition wird bewegter, die Geftalten offenbaren ein kräftig pulfirendes Leben, fie erfcheinen von ftarker innerer Erregung ergriffen. — Die Kreuzabnahme in der Galerie zu

Stilentwicklung.

Parma, Galerie. Parma legt zunächft Zeugnifs für diefe Umwandlung ab. Chriftus ruht im Schofse Maria's, fein Haupt wird von Johannes emporgehoben, Magdalena umklammert feine Füfse, mit ausgebreiteten Armen fchaut die Schwefter des letzteren auf den Todten herab; feitwärts fteht Nikodemus (Fig. 229). In Miene und Haltung kommt der Schmerz zu energifchem Ausdruck, dabei bleibt aber der Künftler in der Bewegung ungezwungen, in der Gruppirung ungefucht. An das



Fig. 228. Francia: Madonna in der Rofenhecke. München, Pinakothek.

London, National-Galerie. Werk fchliefst fich das Altarbild, welches aus S. Frediano in Lucca in die National-Galerie zu London kam. Unter einer Bogenhalle thronen Maria und die heilige Anna mit dem Chriftuskinde; vor ihnen fteht der holde Johannesknabe, den fchwärmerifchen Kopf zur Hauptgruppe emporgewendet, zur Seite sieht man die Heiligen Laurentius und Romualdus, Sebaftian und Paulus. Befeligt durch das Anfchauen des göttlichen Kindes, fcheint Sebaftian alle feine Schmerzen vergeffen zu haben, und Paulus erinnert bereits an jene Geftalten, die Correggio fpäter fchuf, nur bleibt er edler und ernfthafter als diefer. Eine Lünette uber

der Haupttafel enthält die Beweinung Chrifti. Der Leichnam verräth das gediegenfte Studium und ift frei von jeder Härte; der milde Schmerz in dem Antlitz der ältlich gebildeten, dennoch aber anziehenden Mutter Gottes, und



Fig. 229. Francia: Kreuzabnahme. Parma.

in den Köpfen der beiden Engel ift tief ergreifend. Das Colorit des Hauptbildes ift von einer feurigen Kraft, die in der Lünette mit einer tieferniten Haltung vereinigt ift. Zu nennen find dann an diefer Stelle die figurenreiche

Ferrara, Dom. Lucca, S. Frediano. Forli, Ginnafio.

Krönung Maria's im Dom zu Ferrara, die Himmelfahrt Maria's in S. Frediano in Lucca, dann eine Anbetung des Kindes im Ginnafio zu Forli, wohin fie aus dem Befitz der Zambeccari gekommen ift.

Unterdeffen hatte fich Francia auch im Fresco verfucht; eine grofse Leiftung in diefer Technik, die Darftellung des Lagers des Holofernes und der That der Judith im Palafte des Giovanni Bentivoglio ging fchon 1507 durch den Brand des Palaftes zu Grunde. Dagegen find uns erhalten Francia's Arbeiten im Oratorium der heiligen Cäcilia. Cofta's Antheil an den dortigen Malereien wurde fchon erwähnt; von Francia felbft rühren zwei Darftellungen des Cyclus her: die Vermählung der heiligen Cäcilie mit Valerian und die Beftattung der Heiligen.[1] Hohe Lieblichkeit der Formen, vollendete Schönheit der Linienführung, gewählte, faft zu gewählte Behandlung des Faltenwurfs weifen darauf hin, dafs Francia bereits Bilder oder Zeichnungen des grofsen Urbinaten zu Geficht bekommen hatte, aber auch die zarte Schüchternheit des Ausdrucks weift auf Raphael's Jugendwerke zurück. Auch in Oelbildern diefer Periode tritt der Zufammenhang mit der Raphael'fchen Kunftweife fchlagend hervor: fo in der kleinen Anbetung der Könige in der Galerie zu Dresden, in der Verkündigung mit den Heiligen Johannes und Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna und in dem unter Raphael's Namen gehenden Bildniffe eines ungefähr vierzigjährigen Mannes im grünem Wams und geftreiftem Ueberkleid in der Galerie Lichtenftein in Wien. Ob Francia mit Raphael je in perfönlichen Verkehr getreten, wiffen wir nicht; möglich, dafs die freundfchaftlichen Beziehungen zwifchen den beiden Künftlern durch Timoteo Viti vermittelt wurden, von dem Adel und der Liebenswürdigkeit diefer Beziehungen giebt der Brief- und Sonettenwechfel Kunde. Den Künftler Raphael konnte Francia aus deffen nach Bologna gekommenen Arbeiten kennen lernen. So verehrungsvoll Raphael dem Francia begegnete, ebenfo hart und ablehnend trat ihm Michelangelo entgegen; Michelangelo konnte eben feinem ganzen künftlerifchen und menfchlichen Charakter nach für die Art Perugino's oder Francia's kein Verftändnifs haben.

Bologna, Oratorium der h. Cäcilia.

Raphael's Einflufs.

Dresden. Galerie. Bologna, Pinakothek.

Wien, Gal. Lichtenftein. Beziehungen zu Raphael.

Stil der letzten Jahre.

Die Vertreibung der Bentivogli war ein harter Schlag für Francia, wenngleich auch Julius II. dem Künftler feine Gunft zuwandte. Francia blieb in Bologna, an Befchäftigung fehlte es ihm nicht. Eine Wandlung erlitt fein Stil nicht mehr; man könnte höchftens fagen, dafs ein weicher Zug ftärker als früher in feinen Werken fichtbar wurde, und dafs die Arbeiten feiner letzten Jahre in der Durchführung nicht immer gleichmäfsig find. Jenen Zug weicher Schwärmerei zeigt die 1509 gemalte, ftark reftaurirte Taufe Chrifti in der Dresdener Galerie und eine Pietà in der Pinakothek zu Turin (1515); wogegen eine Madonna mit dem Kinde, dem hl. Johannes und vier Heiligen in der Pinakothek zu Parma aus dem Jahre 1515, und eine Darftellung Chrifti im Municipal-Palaft zu Cefena[2]) von auftretender Schwäche nicht freizufprechen find. Francia ftarb am 5. Januar 1518. — Ein wenn auch fchmiegfames, doch hervorragendes Talent, von geläutertem Sinn für Formengrazie, begabt mit der Kraft, die gefchaffenen Geftalten ganz mit Seele zu erfullen, ohne doch Empfindungs-

Dresden, Galerie. Turin, Pinakothek. Parma, Galerie. Cefena, Municipio.

1) Chromolithographie der Arundel Society 1862.

2) *Rosini* Tav. LXXIX.

conventionalismus anheimzuſallen, hat Francia wohl jene Hochachtung verdient, die ihm von Raphael mit ſo viel Wärme entgegengebracht wurde.

Von den Söhnen Francia's widmeten ſich zwei, *Giacomo* und *Giulio*, der Malerei, ohne jedoch die Meiſterſchaft des Vaters zu erreichen. Giacomo iſt der Tüchtigere. Er arbeitete zuerſt ganz in der Stilweiſe ſeines Vaters, ſpäter gewann Ferrara durch Doſſo Doſſi auf ihn gleichen Einfluſs, wie früher durch Lorenzo Coſta auf ſeinen Vater.

Giacomo und Giulio Raibolini. Stil.

Jener Frühzeit gehört eine Allegorie der Keuſchheit in der Berliner Galerie an, die nach einer Zeichnung ſeines Vaters gemalt ſein dürſte; ebenda auch eine Madonna mit dem Kinde und dem hl. Franciscus; eine Anbetung des Kindes in S. Criſtina zu Bologna. Derſelben Stilweiſe gehören auch noch an eine Anbetung der Hirten von 1519 in S. Giovanni zu Parma und ein Crucifixus mit den Heiligen Franciscus, Hieronymus und Magdalena von 1522 in S. Stefano zu Bologna. Für ſeine zweite Stilperiode ſind bezeichnend eine Madonna im Freien zwiſchen den Heiligen Franciscus, Bernardin, Sebaſtian, Mauritius von 1526 in der Pinakothek zu Bologna, ebenda eine Madonna in der Glorie mit mehreren Heiligen, dann namentlich die beiden Madonnendarſtellungen in der Brera. Giacomo ſtarb 1557.

Berlin, Galerie. Bologna. S. Criſtina. Parma. S. Giovanni. Bologna. S. Stefano. Pinakothek. Brera.

Giulio hat zumeiſt in Gemeinſchaft mit ſeinem Bruder gearbeitet, er iſt aber ein geringeres Talent als dieſer. Gemeinſame Arbeiten der Brüder — gewöhnlich mit der Zeichnung J. J. Francia verſehen — beſitzen die Galerien zu Berlin (Maria als Himmelskönigin), Parma, Bologna; von Giulio allein iſt nur ein Bild nachweisbar: eine Ausgieſsung des heil. Geiſtes in der Pinakothek zu Bologna.

Bologna, Pinakothek.

Neben den Söhnen bildeten ſich in der Werkſtätte, die Francia mit Lorenzo Coſta gemeinſam hielt, noch einige andere Schüler aus, von welchen *Timoteo Viti* als der begabteſte, dann die beiden *Aspertini*, *Tamarozzo*, *Chiodarolo* genannt ſeien.

Amico Aspertini (geb. ca. 1475) giebt uns ſelten Alles was in ſeiner Kraft liegt; hie und da blitzt hell ein ausgebildeter Schönheitsſinn durch, aber eben ſo oft zeigt er ſich geſchmacklos überladen, roh in der Form, im Detail barock. Am liebenswürdigſten tritt er uns in den Fresken im Oratorium der hl. Cäcilia entgegen. Dort rühren von ihm her die Enthauptung der heiligen Valerian und Tiburtius und die Beſtattung derſelben. In den Fresken der Capelle S. Agoſtino in S. Frediano zu Lucca, Geſchichten des Chriſtusbildes — nach 1506 —, giebt er gleichfalls noch Epiſoden von hoher Schönheit, im Ganzen aber läſst er ſeiner ausſchweifenden Phantaſie allzu freien Lauf und iſt in der Mache ungleichmäſsig. Im Jahre 1511 malte er zu S. Michele in Bosco, ſpäter gemeinſam mit Bagnacavallo und Innocenzo da Imola in der Capella della Pace in S. Petronio zu Bologna. Die Fresken in S. Michele wurden von Canuti gänzlich übermalt, die in S. Petronio ſind zu Grunde gegangen. Tafelbilder von ihm beſitzen die Galerien von Berlin (Anbetung der Hirten), Bologna, Ferrara; er kommt darin, namentlich im Porträt, dem Coſta oft ſehr nahe, nur im Colorit erreicht er nicht deſſen Klarheit und Leuchtkraft.

Amico Aspertini. Stil. Bologna. Oratorium der h. Cäcilia. Lucca. S. Frediano. Berlin. Galerie.

Von *Guido Aspertini* befindet ſich eine Anbetung der Könige in der Pinakothek zu Bologna, die weſentlich ferrareſiſchen Einfluſs zeigt. Von *Tamarozzo* rühren zwei Wandgemälde im Oratorium der hl. Cäcilia her, nämlich die Taufe

Guido Aspertini. Bologna, Pinakothek. Tamarozzo. Oratorium d. h. Cäcilia.

Valerian's und die Marter der hl. Cäcilia; möglicherweiſe wurden die Cartons dazu von Francia oder Coſta entworfen; die Ausführung entſpricht nicht ganz den edlen Linien der Compoſition. Die Figuren zeigen einen mehr gedrungenen Bau, die Zeichnung entbehrt jenes Adels, der Coſta's und Francia's Fresken eigen iſt [1]). Ein mit dem Namen dieſes Meiſters bezeichnetes Madonnenbild befindet ſich in der Galerie des Herrn Poldi-Pezzoli in Mailand.

G. M. Chiodarolo. Bologna. Oratorium der h. Cäcilia.

Auch *Giovan Maria Chiodarolo* war im Oratorium der hl. Cäcilia thätig; mit Sicherheit rührt dort von ihm das Wandgemälde her, welches das Verhör der hl. Cäcilia durch den Proconſul vorſtellt; die Skizze dazu findet ſich in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien, wo ſie als Werk Filippino Lippi's gilt. Die Krönung Valerian's durch Engel im Oratorium der hl. Cäcilia, welche gleichfalls von Chiodarolo herrühren ſoll, iſt weit ſchwächer als das erſtgenannte Gemälde. In der Pinakotkek zu Bologna wird ihm eine Anbetung des Kindes zugeeignet, die allerdings nur die Züge eines Coſta-Francia'ſchen Atelierbilds an ſich trägt.

Uffizien.

Bologna. Pinakothek.

Timoteo della Vite.

Der Lieblingsſchüler Francia's war *Timoteo della Vite* oder *Timoteo Viti* [2]). Timoteo wurde als Sohn des Bartolommeo della Vite aus Urbino und der Caliope, Tochter des Malers Antonio da Ferrara 1467 in Ferrara geboren. Zu Francia in die Lehre kam er am 8. Juli 1490 und blieb daſelbſt bis zum 4. April 1495. Er ging nun nach Urbino, um ſich

Fig. 230. Timoteo Viti: Der h. Vitalis, aus dem Bilde in der Brera.

1) Dieſe Angabe ſchon in Lami's Graticola (1560); *Crowe* und *Cavalcaſelle* eignen dieſe Fresken nichtsdeſtoweniger dem Giacomo Raibolini zu.

2) Die einzige kritiſche Würdigung des Timoteo Viti bei *Lermolieff* a. O. S. 351 fg.

dort dauernd niederzulaſſen. 1501 verheirathete er ſich hier auch mit Girolama, Tochter eines angeſehenen Urbinaten Guido Spaccioli. Viti verließ von



Fig. 231. Timoteo Viti: Die Verkündigung. Mailand, Brera.

da an nicht mehr Urbino, wenigſtens nicht auf längere Zeit und ſtarb auch hier am 10. October 1523.

Aus der Zeit von Viti's Aufenthalt in Bologna ift ein ficheres Werk nicht nachweisbar; das erfte Werk, in welchem wir den Meifter kennen lernen, ift das für die Familfe Spaccioli ausgeführte Temperabild einer thronenden Madonna mit den Heiligen Crescentius und Vitalis in der Brera (Fig. 230). Viti verleugnet in diefem Bilde nicht den Lehreinflufs Francia's und Cofta's; fowohl in der Formenanfchauung wie in der Mache fchliefst er fich an diefe beiden Meifter an; fo erinnert der muficirende Engel ftark an Cofta, während die beiden affiftirenden Heiligen mehr zu Francia hin führen. Aber fchon diefem Werke fehlt der Raphael'fche Anhauch nicht, der es wohl zu Stande brachte, dafs nach Paffavant's Ausfage das Bild längere Zeit für ein Werk Raphael's galt. Eine hl. Margarethe, im Privatbefitze zu Mailand, wird derfelben Zeit zugeeignet, und derfelben Zeit entftammt das Altarbild in S. Trinità in Urbino, welche eine hl. Apollonia darftellt. Auch hier wieder erinnert Manches an Francia, im Kopftypus aber werden wir an die Typen Raphael's aus feiner Jugendzeit gemahnt. Ferner gehört diefer Zeit das bekannte Bild im Befitze des Herrn Morris Moore in Rom an, welches den Apollo darftellt, wie er dem die Flöte blafenden Marfyas zuhört. Die Formengebung weift auf die Schule von Cofta und Francia hin, während die Landfchaft uns in die Umgebung Urbino's verfetzt. Diefem Bildchen ift eine Anmuth der Erfindung, eine Poefie der Formen eigen, dafs es nicht Wunder nehmen kann, wenn viele Befchauer »raphaelifch« angemuthet werden. Ebenfo gehört dann hierher die Verkündigung mit den Heiligen Sebaftian und Johannes d. T. in der Brera [1]) (Fig. 231). Es ift wichtig, diefen »raphaelifchen« Zug in den Werken aus der Frühzeit des Timoteo Viti hervorzuheben, zu erklären wird er nun freilich auf andere Weife fein, als es bisher gefchah. Wir werden nicht mehr annehmen dürfen, dafs Timoteo von Raphael beeinflufst worden fei, fondern dafs, falls wir nicht den urbinatifchen Boden allein für diefe Verwandtfchaft verantwortlich machen wollen, Raphael vor feinem Eintritt in die Werkftatt des Perugino einige Zeit im Atelier des Timoteo gearbeitet habe. Diefe Annahme findet eine Stütze in der warmen Freundfchaft und Hochachtung, die Raphael ftets dem Timoteo entgegenbrachte, aber fie giebt, auch den Fingerzeig, wer das verbindende Glied zwifchen Raphael und Francia gewefen fei. Dem Jahre 1504 entftammt das Altarbild, welches Timoteo laut letztwilliger Beftimmung des Bifchofs Gian Pietro Arrivabene für deffen Grabcapelle im Dom zu Urbino malte. In der oberen Hälfte find der hl. Thomas von Canterbury und der hl. Martin dargeftellt; die untere Hälfte zeigt die Porträts des Stifters und des Herzogs Guidobaldo. Zeichnung, Modellirung, Farbe find gleich vorzüglich; das Incarnat mit feinen perlgrauen Schatten ift von befonders feinem Ton. Alles bekundet einen Meifter der Gediegenheit und Gründlichkeit der Arbeit mit einem geläuterten Gefchmack und feiner Empfindung auf das glücklichfte verbindet. Der Einflufs Francia's ift auch in diefem Werke nachweisbar, aber es kann nicht überrafchen, dafs derfelbe mehr und mehr fich abfchwächt und umbrifche Empfindungsweife und Formenanfchauung in den Vordergrund treten. Das ift der Fall in der hl. Magda-

Brera. Stil.

Urbino. St. Trinità.

Rom. Sammlung Morris Moor.

Verhältnifs zu Raphael.

Urbino. Dom.

1) *Lermolieff* fchreibt der Frühzeit des Timoteo ferner auch die Serie von 17 Majolicatellern mit Bildern mythologifchen Inhalts zu, welche fich im Mufeo Correr befinden.

lena in der Pinakothek zu Bologna,[1]) die 1508 im Auftrage des Ludovico Amaduzzi entſtand, und dann in noch erhöhterem Maſse in den beiden Werken, welche in die letzten Lebensjahre des Timoteo Viti fallen, nämlich in dem 1518 für die Bruderſchaft von S. Angeli zu Cagli gemalten Noli me tangere mit dem Erzengel Michael und dem hl. Abt Antonius und in dem groſsen Altarbilde aus dem Jahre 1521 im Dom zu Gubbio, welches Maria Magdalena von Engeln umgeben in ſorgſam ausgeführter Landſchaft darſtellt.

Bologna Pinakothek.

Cagli, St. Angeli.

Gubbio, Dom.

Timoteo Viti ſoll auch als Gehilfe Raphael's in S. Maria della Pace in Rom gearbeitet haben; ſo lange Vaſari's Ausſage die einzige Quelle für dieſe Annahme iſt, wird man billig zweifeln dürfen, daſs der in hohem Anſehen und behaglichen Verhältniſſen lebende, in reifen Jahren ſtehende Meiſter Urbino verlaſſen habe, um in Rom als Gehilfe zu arbeiten. Timoteo's künſtleriſche Individualität ſteht noch ſehr im Zwielicht; er gehört zu jenen Meiſtern, welchen die Forſchung erſt noch Gerechtigkeit zu ſchaffen hat. Manches ſeiner Werke mag ſich unter dem Namen Francia oder Raphael verbergen. Macht ihn doch die Anmuth und Liebenswürdigkeit ſeines Talents, die Zartheit ſeiner Empfindung, ſein geklärter Schönheitsſinn zum Mittelgliede zwiſchen dieſen beiden Meiſtern.

D. Die übrigen Schulen Oberitaliens.

Es wäre ungerecht, die Kunſt der übrigen oberitalieniſchen Städte durch den Glanz der tonangebenden Schulen von Padua, Venedig, Ferrara und Bologna ganz in den Schatten ſtellen zu laſſen oder ſie nur im Lichte ihrer Beeinfluſſung durch die letzteren ſehen zu wollen. Die italieniſche Kunſt des fünfzehnten Jahrhunderts iſt durchweg particulariſtiſch, nirgends aber particulariſtiſcher als in Oberitalien, wo jede Stadt, trotz der keineswegs ausgeſchloſſenen Wechſelwirkungen, ihren eigenen Weg einzuſchlagen ſtrebt.

Voran geht die Schule von Verona[2]), welche vielleicht an die Spitze aller oberitalieniſchen Schulen zu ſtellen wäre, da ſie ſchon im vierzehnten Jahrhundert durch *Altichiero da Zevio* (Bd. I, S. 467) die Schule von Padua begründen half und noch im ſechzehnten Jahrhundert durch den groſsen *Paolo Caliari* der venezianiſchen Schule einen neuen Glanz verlieh. Die zahlreichen Meiſter, welche zwiſchen dieſen beiden im fünfzehnten Jahrhundert und im erſten Drittel des ſechzehnten in Verona thätig waren, haben uns hier zu beſchäftigen.

Die Schule von Verona.

Der Meiſter, welcher in Verona die Frührenaiſſance eröffnet, *Vittore Pisano* (von Vaſari und in Urkunden[3]) auch *Pisanello* genannt) war älter als Fr.

Vittore Piſano.

1) Abbildung bei *Ernſt Förſter*: Denkm. III, Taf. 24.

2) Aeltere Literatur: *Vaſari* in ſeinem Capitel »Fra Giocondo e Liberale ed altri Veronesi«, ed. Lemonnier, Vol. IX. p. 155—216. — *Dal Pozzo:* Le vite de' pittori, degli scultori et architetti Veronesi. Verona 1718. Die neuere, auf Urkunden- und Bilderſtudium beruhende Literatur beginnt mit *C. Bernasconi's* Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV, Verona 1864. Dann folgten *Crowe & Cavalcaſelle* in ihrer Geſchichte der italieniſchen Malerei, Deutſche Ausgabe, 1874, Bd. V. S. 475—547.

3) *Eug. Müntz:* Les arts à la cour des papes, Paris 1878, I, p. 47. — Vittore Pisano iſt von *Vaſari* in einem früheren Capitel mit Gentile da Fabriano gemeinſam behandelt worden: *Ed. Milaneſi* III (1878) S. 1—33; aber auch *Bernasconi* hat ihm eine beſondere Schrift gewidmet: Il Pisano, grand' artefice Veronese, Verona 1862.

Squarcione, als Masaccio und Fiesole. Er war etwa 1380 geboren und ftarb im März 1456[1]. Berühmt ift er als Neubegründer der Kunft, Medaillen zu giefsen und nachzuciseliren; er hat eine lange Reihe folcher Schaumünzen mit den Bruftbildern feiner Zeitgenoffen gefchaffen. Aber früher noch, als feine modellirten, waren feine gemalten Bildniffe berühmt, wie er fich auf feinen Medaillen denn auch als Maler (OPVS. PISANI. PICTORIS.) zu bezeichnen pflegte. Die Dichter des fünfzehnten Jahrhunderts, welche ihn befingen, feiern ihn als Bildnifsmaler; aber fie ftellen auch feine Begabung, Thiere und landfchaftliche Gründe darzuftellen, in den Vordergrund; und die grofsen monumentalen Aufgaben, welche ihm in verfchiedenen Städten Italiens übertragen wurden, beweifen, dafs man keineswegs der Anficht war, fein Talent bleibe am Einzelnen haften. Leider haben fich die Wandgemälde, welche er als Fortfetzung der von Gentile da Fabriano, feinem älteren Zeitgenoffen, begonnenen Cyklen im grofsen Rathsfaale zu Venedig und im Hauptfchiffe der Lateranskirche zu Rom ausgeführt, ebenfowenig erhalten, wie feine Fresken in Mantua und im Caftell von Pavia[2]. Da er in Venedig eine hiftorifche Scene, in Pavia ein Jagdftück gemalt hatte, fo würden fie uns die Vielfeitigkeit des Meifters vor Augen geftellt haben. Erhalten haben fich jedoch nur zwei kirchliche Wandgemälde Pisano's. Das eine derfelben, durch Vafari beglaubigt, ftellt eine Scene aus der Legende des heil. Georg dar. Diefes Bild, welches die Kirche S. Anastasia in Verona fchmückt, ift durch einen von unten hereinragenden Spitzbogen in zwei Theile getheilt. Links liegt der Drache, rechts befteigt der Ritter vor der hochthronenden, vielgethürmten Stadt fein Rofs. In der That überwiegen auf diefem Bilde die Thiere und die Landfchaft. Die Formengebung beruht auf forgfältigen Detailftudien (Handzeichnungen in der Albertina zu Wien); die Perfpective ift gut empfunden (z. B. am Pferde des hl. Georg); die Umriffe find feft und fein; aber die mangelhafte Modellirung zeigt noch eine Vorftufe entwickelter malerifcher Technik; und ähnliche Eigenfchaften zeigt das mit dem Namen des Meifters bezeichnete Wandbild der Verkündigung in der Kirche S. Fermo zu Verona[3].

Medaillen. — Wandgemälde. — Venedig. — Rom. — Verona. S. Anastasia. — S. Fermo.

Kaum zahlreicher find die erhaltenen Tafelbilder Vittore's. Als Jugendbild des Meifters gilt ein Gemälde der Galerie von Verona, welches die Madonna im Rofenhaag darftellt, alterthümlich und formlos in der Zeichnung, aber poetifch in der Anordnung und reich mit Vögeln und buntem Zierrath, z. B. mit Pfauenfedern im Heiligenfcheine, ausgeftattet. Als Beifpiel feiner Bildnifsmalerei gilt die vortreffliche, charaktervolle Darftellung des Lionello d'Este der Sammlung Barker zu London. Am beften beglaubigt aber ift das Bildchen der Londoner Nationalgalerie, welches die Erfcheinung der Jungfrau im Himmel, die Heiligen Antonius und Georg auf der Erde darftellt. (Fig. 232). Diefe Geftalten find voll individuellen Lebens; doch weift das erhöhte vergoldete Stuckornament im Inneren des Bildes auch hier auf eine Zeit

Tafelbilder. — Verona, Mufeum. — London, Barker. — London, Nationalgalerie.

1) *Gaye:* Carteggio degli artisti I, pag. 163, zu vergleichen mit der Anmerkung 3 in Milanesi's Vafari III, pag. 32 und 33.

2) *Morelli*, Notizia etc. da un anonimo, Bassano 1800. p. 46.

3) Abbildung des Georgs-Bildes vor *Bernasconi's* »Pisano«, des Verkündigungsbildes bei *Nanin:* Disegne di varie dipinture a fresco che sono in Verona, 1864, tav. 3.

noch unentwickelter malerischer Freiheit hin. Am Sockel befindet sich das durch Namensunterschrift bezeichnete Selbstbildniss Vittore's.

Der Meister gehört dem Uebergange vom vierzehnten in's fünfzehnte Jahrhundert an. Aber er hat rastlos an sich gearbeitet, manche Neuerung



Fig. 232. Vittore Pisano: Die Erscheinung Mariä. London, Nationalgalerie.

durchgeführt und einen guten Theil des Ueberganges in sich selbst durchgemacht. Daher konnte er seine Zeitgenossen weit über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaus beeinflussen.

Stefano da Zevio

Als sein Nachfolger ist zunächst *Stefano da Zevio* zu nennen, ein seiner Zeit gepriesener Meister, von dem sowohl ein älterer Stefano Veronese, als

auch ein jüngerer Miniator des gleichen Namens zu unterfcheiden ift [1]). Stefano da Zevio war 1393 geboren. Er malte zahlreiche, von Vafari aufgezählte Fresken in den Kirchen und an den Häufer-Faffaden feiner Vaterftadt. Es hat fich jedoch wenig von denfelben erhalten. Die Dreieinigkeit und die Apotheofe des hl. Auguftin über dem Seitenportale der Kirche S. Eufemia zeigen noch eine fehr befangene Formenfprache. Die an einem Haufe bei der Porta del Vescovo gemalte Madonna, der ein Engelreigen Blumen vom Himmel herabreicht (Nanin, tav. 68), ift noch gothifch angeordnet, verdient aber durch ihre «altkölnifche» Anmuth das Lob, welches Vafari ihr zollte. Beide Fresken zeigen den Namen des Künftlers; und mit «Stefanus pinxit 1435» bezeichnet ift auch das Tafelbild der Brera zu Mailand, welches die Anbetung der Könige in einem entfernt an Gentile da Fabriano erinnernden Stile darftellt.

Fresken. S. Eufemia. Haus bei Porta del Vescovo. Tafelbild, Mailand, Brera.

Indem wir einige minder einflufsreiche Veronefer, von denen, wie von *Giov. Badile*, *Gir.* und *Francesco Benaglio*, bezeichnete Altargemälde oder, wie von *Dom. dei Morocini*, bezeichnete Faffadenmalereien erhalten find, nur im Vorbeigehen nennen, fehen wir uns in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zunächft einer Gruppe von Meiftern gegenüber, welche den entwickelten Stil der Zeit mit Anklängen an die Paduaner, aber doch in veronefifcher Eigenart zeigen. Mit den Paduanern theilen fie die herbe, fcharfe Ausprägung der Formen. Ihre veronefifche Befonderheit befteht in einer keineswegs ftimmungslofen Färbung, die trotz der bunten Einzelfarben und des dunkelfonnigen Gelbs, welches oft den Accord beftimmt, bald in's Graue, bald in's Bräunliche gebrochen erfcheint. Der Zufammenhang mit einer grofsen Schule von Büchermalern, auf die weiter unten eingegangen werden foll, wirkt jetzt, wie früher, vielfach beftimmend in ornamentaler Hinficht. Ein decorativer Zug aber kommt durch die veronefifche Sitte der Bemalung der Häuferffronten hinzu, eine Kunftübung, an welcher alle befferen Maler der Stadt fich betheiligen.

Giov. Badile. Gir. u. Franc. Benaglio Dom. dei Morocini.

Hier ift *Liberale da Verona* zuerft zu nennen. Dafs fein Name vollftändiger *Liberale di Jacomo di Verona* lautete, beweifen Urkunden von Monte Oliveto Maggiore und des Domarchivs von Siena. Dafs Vafari recht hatte, ihn 1451 geboren werden zu laffen, zeigen Documente des Stadtarchivs von Verona [2]). Wir dürfen Vafari daher auch glauben, dafs er 1536, 85 Jahre alt, arbeitsunfähig und halb erblindet geftorben ift. Bis zu feinem dreifsigften Lebensjahre war Liberale Büchermaler und führte als folcher ein Wanderleben. In den fpäteren Decennien feines Lebens aber malte er Altartafeln in Oel und Wandbilder al fresco für feine Vaterftadt.

Liberale da Verona.

Von feinen Fresken ift aufser einigen Faffadenmalereien (Nanin, tav. 9 und 10) nur die Beftattung Chrifti in einer Kapelle der Kirche S. Anaftafia erhalten: ein figurenreiches Gemälde, in Bezug auf deffen herben Thränenreichthum Vafari fagt: „Er wollte zeigen, dafs er feine Geftalten weinen laffen konnte." Crowe und Cavalcafelle fchreiben dem Liberale achtzehn Tafelbilder zu. Bezeichnet jedoch find nur zwei derfelben: ein todter Chriftus der Galerie Torrigiani in Florenz und eine thronende Madonna zwifchen Heiligen in der

Fresken. S. Anastasia. Tafelbilder. Florenz, Gal. Torrigiani.

1) *Bernasconi's* Studj p. 219 und 226 ff.
2) *Vafari*, Lemonnier VI, p. 345 ff. — *Bernasconi*, Studj p. 245.

Berliner Sammlung. Das letztere (gegenwärtig nicht ausgeſtellt) iſt das einzige ſeiner Werke, welches zugleich bezeichnet und datirt iſt. Es trägt die Jahreszahl 1489 und iſt unerfreulich hart in der Zeichnung. Beſſer iſt ein hl. Sebaſtian im Magazin desſelben Muſeums. An des Meiſters Herkunft von der Miniaturmalerei erinnert dagegen die durch Vaſari beglaubigte Anbetung der Könige im Dome von Verona mit ihren reich detaillirten Landſchaften, mit ihren zahlreichen kleinen Figuren und Thieren. Von ſeinen ſonſtigen Oelgemälden ſei nur noch der hl. Sebaſtian der Brera zu Mailand hervorgehoben. Auch hier iſt der Hintergrund (ein Canal mit Gondeln) minutiös ausgeführt, während der nackte Heilige nicht ohne Charakter einem ſtarkknochigen Modelle nachgebildet iſt.

Berlin, Galerie.

Verona, Dom.

Mailand, Brera.

An Liberale ſchlieſst ſich *Fr. Buonsignori* an; 1455 geboren und 1519 geſtorben, malte er in ſeiner früheren Zeit im altveroneſiſchen Stile, dürr und hart in der regelrechten Körperbildung, weicher, mit Hinneigung zu bräunlichem Tone, in der Färbung. In der Mitte ſeiner dreiſsiger Jahre aber wurde er an den Hof der Gonzaga in Mantua berufen, wo er reich geehrt bis an ſein Ende verweilte. In Mantua konnte er ſich anfangs dem Einfluſſe Mantegna's nicht entziehen. Bald aber überwand er die Nachahmung Andrea's und wurde verhältniſsmäſsig ſo rein und weich in der Zeichnung, ſo warm und ſchmelzend in den Farben, daſs man an eine Einwirkung Coſta's und Francia's, ja ſelbſt Kaphael's gedacht hat.

Fr. Buonsignori.

Gemälde ſeiner erſten, vormantegnesken Art ſind: die jugendlich unproportionirte, aber ausdrucksvolle Tempera-Madonna in der Kirche San Paolo, die reifere und lebendigere, mit dem Namen des Meiſters und der Jahreszahl 1484 bezeichnete Madonna, welche das Kind auf ihrem Schoſse anbetet, in der Kirche San Fermo, ſowie die einige Jahre ſpäter entſtandene und noch freiere Madonna in der Kirche San Bernardino zu Verona, während er zugleich in dem bezeichneten Rathsherrnbruſtbilde von 1487 in der Londoner Nationalgalerie als ein vorzüglicher Bildniſsmaler erſcheint.

Verona, S. Paolo.

S. Fermo.

S. Bernardino.

London, Nationalgalerie.

Leider hat ſich von den zahlreichen Bildniſſen, Wand und Tafelbildern, die der Meiſter in Mantua geſchaffen, nur ſehr wenig erhalten. Weder über ſeine Malereien im Palaſte der Gonzaga, noch über das einſt berühmte Abendmahl in der Franciscanerkirche ſteht uns ein Urtheil zu. Unter mantegneskem Einfluſſe zeigt ihn jedoch wenigſtens das Gemälde der Brera zu Mailand (jetzt No. 166), welches Vaſari mit den Worten beſchrieb: „der heilige Ludwig und der heilige Bernhardin, welche in einem groſsen Reifen Chriſti Namen halten.“ Das hervorragende Werk ſeiner dritten Stilperiode aber iſt ſein letztes, 1514 beſtelltes, 1519 abgeliefertes Gemälde, welches er in Mantua für die Veroneſer Kirche S. Nazaro e Celſo malte. Oben in der Himmelsglorie, von Engeln umgeben, erſcheint die Jungfrau mit dem Kinde; unten auf der Erde ſtehen Heiligengeſtalten. Schon Vaſari lobte das Nackte des hl. Sebaſtian und nannte die Engel köſtliche Geſtalten.

Werke in Mantua.

Mailand, Brera.

Verona, S. Nazaro e Celſo.

Noch weniger als Buonſignori vermochte *Nic. Giolfino*, ein Meiſter, der zwiſchen 1486 und 1518 zahlreiche Gemälde für die Kirchen Verona's ausgeführt, z. B. auch die Flügel zu dem erwähnten Dombilde Liberale's geſchaffen hat, ſeiner veroneſiſchen Eigenart unbeirrt treu zu bleiben. Sein Zeitgenoſſe *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) aber nimmt inſofern eine beſondere Stellung

Nic. Giolfino.

Giov. Maria Falconetto.

unter den älteren veronefifchen Malern ein, als ihn, der als Architekt der Hochrenaiffance angehörte und berühmt war, die decorative Malerei faft ausfchliefslich in ihren Dienft nahm [1]). Tafelbilder des Meifters find wenigftens fehr felten; doch bewahrt das Mufeum von Verona fein Gemälde der Sibylle vor Auguftus, welches trotz des Conftantinsbogens im Hintergrunde noch die härtere Formengebung des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt. Auf Falconetto's Hausfresken einzugehen, würde zu weit führen. Von feinen Kirchenfresken verdienen die reichen, mit Fruchtfchnüren in den Gewölberippen gefchmückten Deckengemälde der Blafius-Capelle in der Kirche S. Nazaro e Celso, fowie die wunderlich manierirten religiöfen Allegorien mit den Wappen deutfcher Gefchlechter in der Kirche des Märtyrers Petrus, vor allen Dingen aber die erft 1869 durch Nanin wieder aufgedeckten Fresken des Doms von Verona hervorgehoben zu werden. Die letzteren find mit dem Namen des Meifters und der Jahreszahl 1503 bezeichnet. Sie wirken, wie alles, was der Meifter gefchaffen, befonders packend durch ihre reiche gemalte Scheinarchitektur [2]). Im Figürlichen geht ihr Stil demjenigen Andrea Mantegna's parallel, ohne deffen Strenge und Wahrheit zu erreichen.

Tafelbilder.

Verona, Mufeum

Fresken.

Verona, S. Nazaro e Celfo.

Dom.

Zu den Meiftern, die fich, wie Fr. Buonfignori, wenigftens eine Zeitlang unter den unmittelbaren Einflufs Mantegna's begaben, gehört ferner der fruchtbare veronefifche Maler *Giov. Franc. Caroto* (geb. 1470, geft. 1546). Urfprünglich ein Schüler Liberale's, vertaufchte er, wie Vafari berichtet, noch ehe er ausgelernt hatte, die Werkftatt diefes Meifters mit derjenigen des Mantegna. Jedoch hat man mit Unrecht behauptet, dafs der Einflufs Mantegna's in feinen früheren Werken, wie in den (bezeichneten) Madonnen der Galerie von Modena, der Sammlung Maldura zu Padua und des Städel'fchen Inftituts zu Frankfurt [3]), deutlich erkennbar fei. Befonders in der Färbung erfcheinen diefe Bilder veronefifch genug; und bald machte Caroto fich vollends von paduanifch-mantuanifchen Einflüffen frei. Anfänglich erfcheint er jedoch auch dann in den herberen Proportionen feiner Geftalten mit ihren hagren Leibern, dicken Köpfen, grofsen Augen und ftark betonten Nafen und Lippen noch durchaus als Quattrocentift: z. B. in einer Anbetung des Kindes durch die Madonna und Heilige im Mufeum von Verona. Erft allmählich wird freier, weicher, farbenreicher. So erfcheint er doch fchon in den fchönen Fresken (Darftellungen aus dem Buche Tobias) der Kirche S. Eufemia zu Verona; fo ferner in einer Reihe decorativer Malereien an veronefifchen Häuferfaffaden, in denen man feine Hand erkennt (Fig. 233). Endlich wird er ganz zum Cinquecentiften. Seine Formengebung fpiegelt, nicht immer in gefchmackvoller Weife, Reminifcenzen an die grofsen römifchen Meifter wieder; feine Farbengebung aber bleibt coloriftifch im veronefifchen Sinne; fie ergeht fich in einer von der venezianifchen ganz

Giov. Franc. Caroto.

Modena, Galerie.

Padua, Sammlung Maldura.

Frankfurt, Städel'fches Inftitut.

Verona, Mufeum.

S. Eufemia.

Häufer-faffaden.

---

1) *Vafari* (Lemonnier IX, pag. 202 ff.) ift nicht befonders gut über ihn unterrichtet. *Dal Pozzo* (pag. 36) fchreibt hier, wie faft immer, *Vafari* einfach ab. *Bernasconi* (Studj p. 257) hat ihn in's rechte Licht gefetzt.

2) Eingehend befchrieben von *Bruno Meyer* in der Lützow'fchen Kunftchronik XI, (1876) S. 81 und 99.

3) *Lermolieff*, (a. a. O. S. 124) rechnet auch ein kleines Bild der Dresdener Galerie dazu.

verſchiedenen, kälteren und bunteren Tonart, die aber trotz dem Spiele mit ſchwärzlichen Schatten oft von eigenartigem Schmelze iſt.

Bezeichnete Tafelbilder [1]) aus dieſer Epoche des Meiſters (1528—1545) enthalten verſchiedene Galerieen; Freſken bewahren die Kirchen Verona's. Sein letztes Altarbild beſitzt die Kirche S. Giorgio. Dieſes ſtellt die heilige Urſula mit ihren Jungfrauen dar. Oben in der Glorie erſcheint der Heiland. Es iſt bezeichnend für die Spätzeit des Künſtlers. Nicht mit Unrecht ſagte Maffei, Caroto ſei der Proteus unter den Malern Verona's; doch war auch manchen anderen ſeiner leichtlebigen Landsleute ein Stück dieſer Proteusnatur eigen.

Verona, S. Giorgio.



Fig. 233. Giov. Francesco Caroto: Madonna im Kranze. Verona. (Nach Nanin.)

Hier reihen ſich Domenico Morone und ſein Sohn Francesco an. *Dom. Morone* (1442 — nach 1508) iſt ein tüchtiger veroneſiſcher Quattrocentiſt, wie man das z. B. in dem hiſtoriſchen Bilde des Pal. Fochesatti zu Mantua, welches die Ermordung des Rinaldo Buonacolſi durch Luigi Gonzaga darſtellt, erkennen kann. Auch die erſt vor kurzem von der Tünche befreiten Freſken der Antoniuskapelle und des Refectoriums des Kloſters San Bernardino zu Verona (letztere von 1503), an denen ſchon ſein Sohn ihm geholfen zu haben ſcheint, zeigen noch den Stil des fünfzehnten Jahrhunderts. *Franc. Morone* dagegen

Dom. Morone.

Mantua, Pal. Fochesatti.

Verona, S. Bernardino.

Franc. Morone.

1) Man ſehe die Aufzählung bei *Crowe* u. *Cav.* a. O. S. 510—515.

(1473—1529) ſteht ſchon mit einem Fuſse im ſechzehnten Jahrhundert, obgleich er keineswegs zu jenen Veroneſer Proteusnaturen gehört. Vielmehr wird ihm nachgerühmt, daſs er ſeinen Stil während ſeines ganzen Lebens nicht verändert habe.[1]). Vaſari zählt eine groſse Anzahl ſeiner Bilder auf und preiſt ihn, indem er ſagt: «kurz er gab ſeinen Gemälden Anmuth, Zeichnung, Einheit und ein ſo herrliches und feuriges Colorit (colorito vago e acceso), wie nur irgend ein anderer». Als ſein Meiſterwerk auf dem Gebiete der monumentalen Kunſt iſt ſeine Ausſchmückung der vier Wände und der Decke der Sacriſtei der Kirche S. Maria in Organo zu Verona anzuſehen. Dieſer zu Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts vollendete Gemäldeſchmuck gehört zu den Hauptwerken der Zeit. In der Mitte iſt, wie in Mantegna's Camera degli sposi, von einer Baluſtrade umgeben, der offene Himmel gemalt, in welchem hier der Erlöſer ſchwebt. In den Lunetten ſind Ordensbrüder dargeſtellt, im Fries darunter ſchöne, edle und charaktervolle Heiligengeſtalten. Francesco bewährt ſich hier als ein Meiſter, welcher bei tüchtiger Beherrſchung der wiſſenſchaftlichen Grundlagen der Malerei mit klarer, voller Empfindung zu zeichnen und zu malen verſteht.

Verona, S. Maria in Organo. Fresken.

Altarblatt.

Dieſelbe Kirche enthält auch eins der ſchönſten Altarblätter des Meiſters, eine thronende Madonna mit Heiligen von 1503; ein ähnliches, doch reichlich buntes Werk beſitzt die Brera in Mailand, ein ſchlichteres Madonnenbild die Berliner Galerie; eine Madonna vor einem leuchend-rothen Vorhang, neben dem man in eine Stadtferne blickt, gehört der Londoner Nationalgalerie.

Mailand, Brera. Berlin, Galerie. London, Nationalgalerie.

Girolamo dai Libri.

Ein Altersgenoſſe und intimer Freund Fr. Morone's war ſodann *Girolamo dai Libri* (geb. 1474, geſt. 1556). Vom Büchermalen hatte die Familie ſchon vor Generationen ihren Namen erhalten. Girolamo aber, von deſſen zahlreichen Miniaturen kaum etwas erhalten iſt, iſt der erſte des Namens, der als Maler von Staffelei- und Oelbildern in die Kunſtgeſchichte eintritt. Wandbilder hat er überhaupt nicht gemalt. Sein Herkommen von der Miniaturmalerei aber zeigt z. B. das ſog. «Kaninchenbild» des Muſeums von Verona, die Darſtellung einer Anbetung des Kindes, welche hinten mit einer reich detaillirten Landſchaft, vorn mit Kaninchen und vielem anderen Beiwerk ausgeſtattet iſt. Fortgeſchritten in dem gröſseren Sinne Fr. Morone's ſehen wir ihn dann in den Orgelthüren für die Kirche S. Maria in Organo, welche er 1515 mit ſeinem Freunde gemeinſam malte. Die Tafeln werden jetzt in der Kirche zu Marcelliſe aufbewahrt. Der von Girolamo gemalte Flügel iſt von auſsen mit zwei Heiligengeſtalten, von innen mit dem «presepio», der Anbetung des neugeborenen Kindes, geſchmückt. Dieſen Bildern nahe verwandt iſt das anmuthige, nur leider arg beſchädigte Madonnenbild der Berliner Galerie. In den zwanziger Jahren des ſechzehnten Jahrhunderts entwickelte Girolamo ſich zu immer gröſserer Milde des Ausdrucks, zu immer reiferer Freiheit der Formen, zu immer leuchtenderem Schmelze der Farben. Das beweiſt das auch in der Landſchaft harmoniſche Altargemälde von 1529 in der Kirche San Giorgio zu Verona;[2]) das beweiſt ſein (irriger Weiſe dem Caroto zugeſchriebenes) Heiligenbild der Kirche S. Tommaſo; das beweiſen vor allen Dingen die beiden Bilder vom Jahre 1530 im Muſeum von Verona. Das eine dieſer Bilder ſtellt die Madonna zwiſchen Joſeph und dem Engel mit dem jungen Tobias, das

Verona, Muſeum. Marcelliſe. Berlin, Galerie. Verona, S. Giorgio. S. Tommaſo. Muſeum.

1) *Lermolieff* a. a. O. S. 436—437. — 2) Farbendruck: *Arundel Soc.* 1874.

andere ſtellt die Madonna in den Wolken, unten in der Landſchaft aber die Apoſtel Petrus und Andreas dar (Fig. 234). Beide ſind klar angeordet, leicht hingemalt und leuchtend in der Farbe.

Den Höhenpunkt dieſer Entwicklung der veroneſiſchen Schule bezeichnet



Fig. 234. Girolamo dai Libri: Madonna in den Wolken. Verona, Muſeum (Nach Lübke.)

Paolo Morando, auch *Cavazzola* genannt, der ſich ſelbſt gelegentlich Paulus V. (Veronensis) bezeichnet, wie ſein groſser Nachfolger in der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts [1]). Er gilt als Schüler des Domenico, als Mitſchüler

Paolo Morando, genannt Cavazzola.

1) *Lor. Muttoni:* Dipinti di Paolo Morando, Verona 1850—53: 30 Tafeln mit Text von Aleardi.

des Francesco Morone[1]). Verona hat er in ſeinem kurzen Leben (1486—1522) wahrſcheinlich nie verlaſſen. Von fremden Einflüſſen darf daher auch nicht ſowohl bei ihm die Rede ſein, als von einer Concentration aller localen Eigenſchaften der Kunſt Verona's.

Verona, S. Nazaro e Celſo. — Muſeum.

Seine Wandbilder der Verkündigung und der Taufe Chriſti (Muttoni tav. XII und VIa) in der Kirche S. Nazaro e Celſo zeigen ihn noch in der Entwicklung begriffen. Ausgebildet tritt ſein Stil uns in den Tafeln aus S. Bernardino entgegen, welche das Muſeum von Verona bewahrt. Vier derſelben (Muttoni tav. XIII B und XIV A) zeigen Halbfiguren Heiliger; fünf von ihnen zeigen Paſſionsſcenen Chriſti (tav. XIII, XIV, XVII, XVIII, XIX) (Fig. 235); dazu eine Fuſswaſchung der Apoſtel durch Chriſtus (tav. VIII). So bewunderswerth die Klarheit der Compoſitionen und die Verſtändlichkeit des Ausdrucks auf dieſen Bildern iſt, ſo wird man Crowe und Cavalcaſelle doch vielleicht recht geben, wenn ſie in der Geberdenſprache einige modellmäſsige Poſe, in der Farbenpracht eine kalte, an Muſcheltöne erinnernde Buntheit tadeln. Doch ſind die Bilder weich und breit, aber auch reſolut gemalt, und in der Behandlung des Lichts und des Lufttones erſcheint Cavazzola als directer Vorläufer des jüngeren, gröſseren Paolo Veroneſe. Andere charakteriſtiſche Bilder des Meiſters kann man in der Nationalgalerie zu London und in verſchiedenen Kirchen Verona's ſehen; das Muſeum dieſer Stadt beſitzt von ihm noch einen ungläubigen Thomas (Muttoni tav. XVI) und eine Madonna in der Glorie über den auf der Erde ſtehenden Heiligen (tav. XXVI); das letztere Bild gilt für ſein Hauptwerk; doch glaubt man hier ſchon Eindrücke raphaeliſcher Stiche verwerthet zu ſehen.

London, Nationalgalerie. — Verona, Muſeum.

Michele da Verona. — Filippo da Verona. — Gir. Moceto. — Glasgemälde in S. Giov. e Paolo zu Venedig. — Modena, Galerie. — Verona, S. Nazaro e Celſo. — Fr. Torbido il Moro. — Verona, Dom.

Bei *Michele da Verona*, der zeitweilig ein Genoſſe Morando's war, können wir ebenſowenig verweilen, wie bei dem noch ſchwächeren *Filippo da Verona*. Dagegen muſs erwähnt werden, daſs mit Gir. Moceto und Fr. Torbido zum erſten Male Künſtler in Verona auftreten, die entſchieden unter venezianiſchem Einfluſſe ſtehen. *Gir. Moceto* (er lebte noch 1514), der ebenſogut unter den Venezianern hätte beſprochen werden können[2]), iſt als Kupferſtecher geſchätzt. Als Glasmaler erſcheint er in einem (bezeichneten) Fenſter der Kirche San Giovanni e Paolo zu Venedig; als recht indifferenter Madonnenmaler tritt er uns in Bildern der Galerie von Modena und der Kirche S. Nazaro e Celſo zu Verona entgegen. Venezianiſch im guten Sinne erſcheint er in einem prächigen männlichen Bruſtbilde der Galerie von Modena. *Francesco Torbido*, genannt *il Moro* (1486—1546) iſt ſchwerlich jemals, wie Vaſari angiebt, ein Schüler Giorgione's in Venedig geweſen[3]). Vielmehr ſcheint er anfangs in Liberale's Fuſstapfen zu wandeln, ſpäter allerdings in ähnlichem Sinne, wie ſein Landsmann Bonifazio, durch die Venezianer beeinflufſt zu werden, bis er endlich 1534 im Dome von Verona die Coloſſalbilder aus dem Leben der Jungfrau nach Giulio Romano's Entwürfen und daher natürlich mit dem Stilgepräge der römiſchen

1) Nach Vaſari (Lem. IX, p. 199) wäre *Francesco* ſein Lehrer geweſen; aber *Bernasconi* hat das Unhaltbare dieſer Behauptung bewieſen: Studj. p. 274.

2) *E. Galichon* hat in der Gazette des beaux arts 1859 II. p. 321 zuerſt, noch vor Bernasconi, auf dieſen Meiſter aufmerkſam gemacht. Lermolieff, der ihn neuerdings (a. a. O. S. 399) behandelt, beſtreitet, daſs er ein Veroneſer geweſen ſei.

3) Eine ganz neue Auffaſſung dieſes Meiſters hat *Lermolieff* (a. a. O. S. 53—55) begründet.

Schule malte. Echt veronefifch läfst er fich in dem guten, bezeichneten männlichen Bruftbilde der Münchener Pinakothek an, das jedoch nicht fein Selbftbildnifs ift, wie behauptet worden. Breiter, aber nicht feiner, ift das (ebenfalls bezeichnete) Porträt im Mufeo nazionale zu Neapel behandelt. Die

München, Pinakothek.

Neapel, Mus. naz.



Fig. 235. Paolo Moranda: Die Geifselung Chrifti. Verona, Mufeum. (Nach Muttoni.)

fehr verdorbenen biblifchen Fresken im Chor der Kirche zu Rozafo im Friaul tragen neben feinem Namen die Jahreszahl 1535. Andere Bilder fchreiben Crowe und Cavalcafelle und Lermolieff ihm zu. Jedenfalls fteht er an der äufserften Grenze der Meifter, die in diefem Abfchnitt befprochen werden können.

Rozafo, Kirche.

Lange keine fo grofse Reihe von Künftlern, wie Verona, befafs Vicenza im fünfzehnten Jahrhundert und in der Uebergangszeit. Aber kein veronefifcher

Die Schule von Vicenza.

Meiſter hat es zu einer ſolchen charaktervollen Abgeſchloſſenheit im Stile des Quattrocento gebracht, wie ein Meiſter von Vicenza.

Fr. Verlas. Giov. Speranza. Bart. Montagna.

Der halb perugineske *Fr. Verlas* (er zeichnet auch Verlus, ſein ſpäteſt datirtes Bild iſt von 1517) und der trockene, knochendürre, tonloſe Quattrocentiſt *Giovanni Speranza*, von dem etwa acht bezeichnete Tafelbilder erhalten ſind[1]), können uns hier nicht näher beſchäftigen. Der groſse Meiſter von Vicenza iſt *Bartolommeo Montagna*[2]). Freilich iſt er ſeiner Herkunft nach Brescianer; aber ſchon 1484 beſaſs er ein Haus in Vicenza; und wenn er ſpäter auch in Baſſano, in Verona, vielleicht gar in Venedig, vor allen Dingen aber (1491) in Padua arbeitete, ſo kehrte er doch 1497 ganz nach Vicenza zurück und ſtarb hier 1523.

Vicenza, S. Lorenzo. Paglia. Verona, S. Nazaro e Celſo.

Sein Stoffgebiet war ein begrenztes. Er war lediglich Heiligenmaler. Am häufigſten malte er Altartafeln mit der zwiſchen Heiligen thronenden Madonna. Vielſeitiger war ſeine Technik, da er ſowohl al fresco, wie in Oel auf Holz und Leinewand gemalt hat. Doch iſt von ſeinen Wandgemälden wenig erhalten. In arg beſchädigtem Zuſtande kann man freilich heute noch die Fresken erkennen, die er in einigen Kirchen Vicenza's gemalt hat[3]), z. B. die Scenen aus dem Leben der Apoſtel Petrus und Paulus in S. Lorenzo; auch ſind Reſte der vom Anonimo Morelliano (p. 31) genannten Kreuzigung im Refectorium zu Paglia bei Padua neuerdings aus der Tünche hervorgeholt worden. Aber nur die Wandgemälde aus dem Leben des heiligen Blaſius in der Capelle dieſes Heiligen zu Verona,[4]) deren berühmte Decke (oben S. 328) von Falconetto herrührt, ſind wenigſtens ſo weit erhalten, daſs man einen wirklich groſsen Meiſter in ihnen bewundern kann, einen Meiſter, der voll im Realismus des fünfzehnten Jahrhunderts ſteht und mit ſicherer Hand porträthaft individuelle Köpfe und ſehnige, kräftige Körper, aber auch leuchtende Landſchaftsfernen auf die Fläche zu bannen verſteht.

Altarbilder.

In den Altarbildern ſeiner gereiften Zeit (frühe, befangene Madonnen z. B. in den Galerien von Bergamo und Vicenza) erſcheint er auſserdem als ein Meiſter, der ſich ſeinen eigenen Marientypus mit ovalem Kopfe, rundlichen Einzelheiten, ſchweren Augenlidern, zu bilden wuſste, ferner als ein Meiſter edel abgeſchloſſener, manchmal an Bellini erinnernder Compoſition, vor allen Dingen aber als ein Coloriſt von ſelbſtändiger Empfindung. Seine Bilder ſind eben ſoweit vom venezianiſchen Goldton, wie von der kühlen Buntheit der Veroneſen entfernt. Sie zeigen, beſonders in der Landſchaft, lebhafte, friſche Localfarben mit natürlichem Baumgrün und klarem, kaltem Luftton, während die tieffarbigen Gewänder ſich harmoniſch dem Ganzen einfügen.

Mailand, Brera.

Ein Hauptbild dieſer Art beſitzt die Brera zu Mailand (Fig. 236): hier muſiziren drei bekleidete, langgelockte Engel an den Stufen des hohen Thrones der Madonna, während zur Linken der hl. Andreas und die hl. Monica, zur

1) Ueber andere berichtet *M. Boſchini:* I Giojelli pitt. etc. di Vicenza, 1676.

2) *Magrini*: Elogio di Bart. Montagna, giebt die urkundlichen Daten aus ſeinem Leben. Eine Zuſammenſtellung ſeiner Werke gaben die Herausgeber des Vaſari Lemonnier in dem beſonderen Commentar VI, p. 126 ff, der in *Milaneſi's* Ausgabe III p. 672 ff. durch die Forſchungen *Crowe* und *Cavalcaſelle's* bereichert erſcheint.

3) *Vendramin Mosca:* Descrizione etc. di Vicenza, 1779 p. 56—57; p. 31—32.

4) Farbendruck der *Arundel Society* 1874.

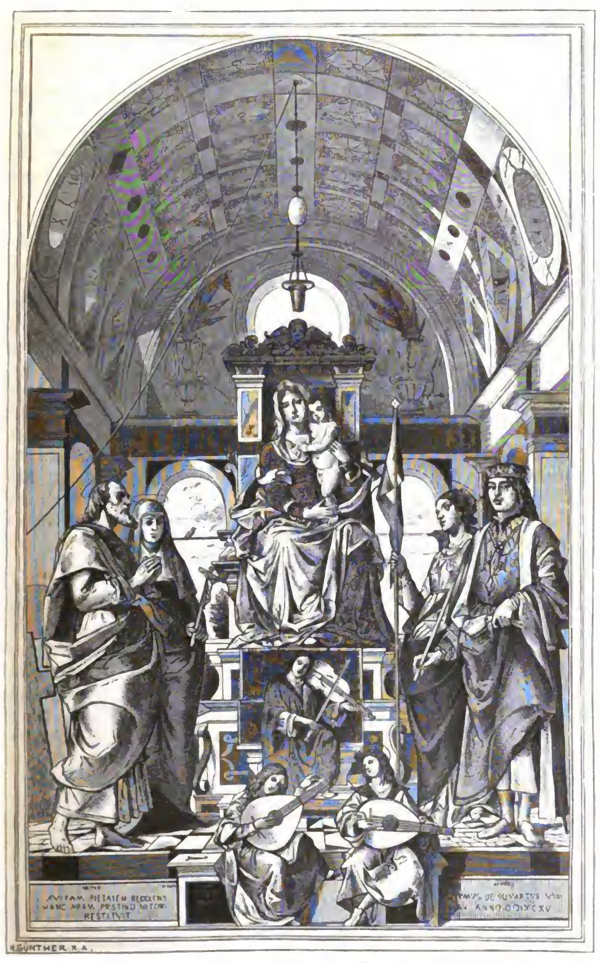


Fig. 236. Bartolommeo Montagna: Thronende Madonna. Mailand, Brera.

Rechten der hl. Sigismund und die hl. Urfula in ruhiger Andacht daftehn. Das Bild trägt neben dem Namen des Meifters die Jahreszahl 1489.

Unermüdlich fchuf er im neuen Jahrhundert im alten Stile weiter. Vom Jahre 1500 befitzt z. B. die Berliner Galerie ein Bild des Meifters, auf dem neben der thronenden Maria und den Heiligen noch der knieende Stifter Bernardino da Feltre in Franciscanertracht erfcheint. Die Kirche S. Corona in Vicenza bewahrt ein durch feine klare Zeichnung und tiefe Farbenglut anziehendes Altarblatt, deffen Mitte, ftatt der Madonna, die heil. Magdalena unter einem Baldachin einnimmt. Die Louvre-Galerie befitzt ein Ecce-Homo von leuchtender Färbung auf dunklem Grunde, zu Monte Berico bei Vicenza befindet fich eine ziemlich kraffe Pietà. Doch find Bilder des Meifters, deren Hauptperfon nicht die Madonna ift, felten. Es ift unthunlich, hier alle feine Gemälde aufzuzählen. Etwa fiebzig derfelben find theils erhalten, theils durch ältere Schriftfteller beglaubigt, aber verfchollen.

Berlin, Galerie. Vicenza, S. Corona. Paris, Louvre. Vicenza, Monte Berico.

Unbedeutender war fein Sohn (nicht Bruder) *Benedetto Montagna*, der hauptfächlich als Stecher thätig war, noch unbedeutender der ebenfalls als Stecher bekannte *Marcello Fogolino*, von dem z. B. die Berliner Galerie ein (gegenwärtig nicht ausgeftelltes) bezeichnetes Altarblatt befitzt. Eine weit höhere Stellung nimmt *Giovanni Buonconfiglio*, *Marescalco* genannt, ein, welcher geborener Vicentiner war, aber fein Leben in Venedig befchlofs. Das frühefte Datum aus feinem Leben ift das Jahr 1497 auf einem Bilde der Akademie von Venedig. Doch gehören manche feiner Bilder, die wie z. B. die Beweinung Chrifti in der Galerie von Vicenza, die in ihrer herben, aber wohlverftandenen Körperlichkeit und ihrem harten, unangenehmen Tempertone noch keine Spur venezianifcher Einwirkung zeigt, jedenfalls einer früheren Zeit an. Die Bilder feiner mittleren Zeit, wie die Madonna in S. Rocco zu Vicenza von 1502, wie das Sebaftiansbild in S. Giacomo dell'Orio und der Chriftus mit der Weltkugel in S. Spirito zu Venedig, erinnern in ihrer kernigen Formgebung und leuchtenden Oeltechnik an Antonello da Meffina. Seine fpäten Bilder, wie die Madonna zwifchen Heiligen mit dem Stifter in der Kirche zu Montecchio Maggiore von 1519 gehören dem venezianifchen Cinquecento an. Zuletzt wird Buonconfiglio noch 1530 in der Lucasgilde von Venedig aufgeführt. Auch er ift ein Uebergangskünftler. Vafari fagt: «Man liefs ihm den Rang eines guten Meifters».

Benedetto Montagna. Marc. Fogolino. Giov. Buonconfiglio, gen. Marescalco. Venedig, Akademie. Vicenza, Galerie. Vicenza, S. Rocco. Venedig, S. Giacomo dell'Orio. S. Spirito. Montecchio Maggiore.

Jetzt aber wollen wir nach Brescia, der Heimat der Familie Bartolommeo Montagna's, zurükkehren, um diefer Stadt fchon für die ältere Zeit den Ruhm einer Malerfchule zurückzugeben, der ihr in der Regel erft für's fechzehnte Jahrhundert eingeräumt wird. Freilich müffen wir von den Künftlern, deren Spuren in Brescia felbft verloren gegangen find, wie von *Ottaviano Prandino* und *Bartolino Teftorino*, die als Meifter des vierzehnten Jahrhunderts erwähnt werden[1]), und wie von *Paolo da Brescia*, von dem die Turiner Galerie ein 1458 gemaltes unbedeutendes Heiligenbild befitzt[2]), abfehen. Wir müffen uns vielmehr fofort dem Brescianifchen Hauptmeifter des fünfzehnten Jahrhunderts zuwenden, den man, durch die Angabe des unzuverläffigen Mailänders Lomazzo[3]) verleitet,

Die Meifter von Brescia, Ottavino Prandino, Bartolino Teftorino, Paolo di Brescia.

1) Lermolieff a. a. O. S. 438.

2) *Lübke* Gefch. der ital. Malerei I. S. 501; und Lermolieff a. a. O. S. 431.

3) Des Malers *Giovanni Paolo Lomazzo* ftark fpeculative Bücher «Trattato della Pittura» (Mailand 1584) und «Idea del Tempio della Pittura» (1590) find gleichwohl wegen ihrer gelegentlichen

zur mailändifchen Schule zu rechnen pflegte, wozu freilich fofort zu bemerken ift, dafs Brescia, obgleich es venezianifch war, wie Verona und Vicenza, doch im fünfzehnten Jahrhundert gerade mit Mailand in regfter künftlerifcher Wechfelbeziehung ftand. Diefer Hauptmeifter ift *Vincenzo Foppa*, welcher der Begründer der lombardifchen Schule und ihr Grofsmeifter vor Lionardo ift. In Brescia geboren, dort längere Zeit anfäffig gewefen und geftorben[1]), hat er doch foviel in Mailand gearbeitet, dafs er diefe Stadt wohl feine zweite Vaterftadt

Vincenzo Foppa.



Fig. 237. Vincenzo Foppa: H. Sebaftian Mailand, Brera. (Nach Rofini.)

hätte nennen können. Die frühfte Datirung eines feiner Bilder ftammt aus dem Jahre 1456; geftorben ift er 1462. Er foll ein Schüler Fr. Squarcione's in Padua gewefen fein; und allerdings glaubt man dem unververkennbaren Studium nach

Notizen über oberitalienifche Meifter, die Vafari kaum kannte, unentbehrlich. Immer noch beachtenswerth, wenngleich zum Theil veraltet, find *J. D. Passavent's* »Beiträge zur Gefch. der alten Malerfchulen in der Lombardei« im Schorn'schen Kunstblatt 1838 n. 66—75.

1) *Stefano Fenaroli*, Dizionario degli artifti bresciani, Brescia 1877, p. 125—135. Dazu *Michele Caffi* im Archivio ftorico Lombardo V. (1878) p. 96 ff; und Lermolieff a. a. O. S. 8. S. 439—440. Anm. 3.

der Natur und der Antike, fowie der perfpektivifchen Tüchtigkeit feiner Bilder gegenüber gern, dafs er ein Mitfchüler Andrea Mantegna's gewefen. Er zeigt ein ähnlich ausgebildetes, energifches Formengefühl bei einer kühlen und tonlos wirkenden Tempera- oder Frescotechnik. Nach Lomazzo hätte er auch ein Buch über die Perfpektive gefchrieben.

Unter-gegangene Fresken.

Leider find die grofsen hiftorifchen Fresken, welche er in verfchiedenen oberitalienifchen Städten malte, wie feine religiöfen Wandbilder in Pavia, wo er fich verheirathete, zu Grunde gegangen. Von feinen Fresken in der Kirche S. Maria di Brera in Mailand hat fich dagegen wenigftens das berühmte, durch Lomazzo beglaubigte Martyrium des heil. Sebaftian erhalten, welches fich, losgebrochen, jetzt in der Brera befindet (Fig. 237). Der Heilige ift an die Säule eines Bogenganges gebunden. Zwei Schützen in knapper Tracht fchiefsen (doch aus allzu grofser Nähe) auf ihn. Ein Officier commandirt. Die Formen find verftändnifsvoll durchgeführt. Die Perfpektive ift packend. Von feinen Fresken in der Kirche del Carmine zu Brescia haben fich die Evangeliften und Kirchenväter an der Decke einer Kapelle erhalten. Hier mufs aber auch der Capelle San Pietro martire in der Kirche S. Euftorgio in Mailand gedacht werden. Ihre Fresken, die bis vor einigen Jahren, mit Ausnahme der Bildniffe von Kirchenvätern, überweifst waren, aber jetzt wieder aufgedeckt find und zu den bedeutenderen Wandbildern der Zeit gehören, ftellen Scenen aus dem Leben des Märtyrers Petrus dar. Von den einen (fchon von Lomazzo) dem oft mit Foppa verwechfelten Vincenzo Civerchio, von den anderen (Lübke, Vafari-Milanefi) dem Vincenzo Foppa zugefchrieben, werden fie ihrer Mehrzahl nach von der tüchtigften jüngeren italienifchen Kunftkritik für Werke eines unbekannten Toscaners erklärt[1]. Nur die vier Kirchenväter werden auch von ihr als Werke des Vinc. Foppa anerkannt. Es find ernfte, kühn verkürzte Geftalten in Rundfeldern.

Mailand. Brera.

Mailand, S. Euftorgio, Cap. di San Pietro martire.

Bezeichnete Werke des Meifters kommen in einigen Sammlungen und Kirchen Oberitaliens vor. Eine Notiz des anonymen Reifenden des fechzehnten Jahrhunderts[2] beweift, dafs auch die unter dem Namen Zenale in der Brera (No. 73—78) befindlichen Altartafeln treffliche Werke Foppa's find. Endlich darf die in der Londoner Nationalgalerie dem Bramantino zugefchriebene Anbetung der Könige als charakteriftifches Werk unferes Meifters in Anfpruch genommen werden[3].

Mailand. Brera.

London, National-galerie.

Hier müffen wir zunächft den zweiten, jüngeren Vincenzo von Brescia anreihen, der freilich in Crema geboren ift, aber fchon von Vafari als Brescianer bezeichnet wird. Er hiefs *Vincenzo Civerchio*, taucht 1493, ein Jahr nach Vincenzo Foppa's Tode in Brescia auf, das ihn mit dem Bürgerrechte befchenkte, und darf als Schüler Foppa's angefehen werden[4]. Dem entfpricht

Vincenzo Civerchio.

1) Gefällige briefliche Mittheilung von *Guft. Frizzoni*. Zu vergleichen deffen Auffatz im »Buonarroti« (Ser. II. Vol. III. 1873 Sonderabdruck p. 30); aber auch *M. Caffi* in »l'Arte in Italia« 1873 No. 8.

2) *Morelli*, Notizia etc. p. 52.

3) *G. Frizzoni* im Archivio storico italiano Ser. IV. Tom. V. pag. 45; doch auch fchon *Crowe* und *Cavalcaselle*, dtfche. Ausgabe VI. S. 8.

4) Die meiften Schriftfteller nehmen einen älteren und jüngeren Vincenzo Civerchio, wie einen älteren und jüngeren Vincenzo Foppa an. In der Regel ift aber ficher Foppa gemeint, wenn von dem älteren, Civerchio, wenn von dem jüngeren Vincenzo von Brescia die Rede ift. Einen älteren

der Stil feiner früheren und mittleren Bilder, die felbft um 1525 noch eine gewiffe Befangenheit und Eckigkeit zeigen, während feine letzten Gemälde (das letzte fichere ift von 1539 datirt) an die grofsen Brescianer des Cinquecento, wie Romanino, ftreift. Sein grofses Hauptwerk in Brescia, die Fresken im dortigen Dome, ift leider längft untergegangen. Doch befitzt z. B. die dortige Kirche S. Aleffandro eine Pietà des Meifters vom Jahre 1504, in welcher er fchwächer und körperlofer als Foppa, zugleich nüchtern und fchattenlos in der Farbe auftritt. Seit 1507 arbeitete Civerchio dann in anderen Städten, in Cremona, in Palazzuolo (deffen Dom eine bezeichnete Madonna zwifchen Heiligen von 1525 von feiner Hand befitzt) und in feiner Vaterftadt Crema. Sein dortiger Freskencyklus im Rathhaufe (Bildniffe berühmter Bürger) und in einem Privathaufe (Leben der Pfyche) find untergegangen. Doch befitzt der Dom von Crema feinen fchon coloriftifchen Sebaftians-Altar von 1519, der Monte di Pietà dafelbft feinen Tod Maria's von 1531. In der Sammlung Tadini zu Lovere aber befindet fich feine 1539 gemalte Taufe Chrifti, auf welcher der Meifter fich in feinen alten Tagen noch mit Stolz als Bürger Brescia's bezeichnet.

Brescia. Dom. Brescia. S. Aleffandro. Palazzuolo. Dom. Crema. Rathhaus. Crema. Dom. Crema. Monte di Pietà.

Aus Foppa's Schule in Brescia ging auch *Ferramolo*, der Lehrer Moretto's hervor. Von ihm foll erft fpäter die Rede fein. Foppa's eigentliche fchulbildende Thätigkeit fällt aber in die Zeit feines Mailänder Aufenthaltes. Mit feinen übrigen Schülern beginnt daher die eigentliche Mailänder Schule [1].

Ferramolo. Mailänder Schule.

Hier find zuerft *Bernardino Jacobi*, genannt *Buttinone*, und *Bernardino Martini*, genannt *Zenale*, zu nennen. Da beide den gleichen Vornamen hatten und beide aus Treviglio ftammten, fo konnten auch fie leicht verwechfelt werden, um fo leichter, als fie eine zeitlang gemeinfchaftlich an denfelben Bildern gearbeitet haben. Solche gemeinfchaftlichen Arbeiten der beiden Meifter waren die Fresken in der Kirche S. Maria delle grazie, fowie die um 1480 gemalten Darftellungen aus dem Leben des heil. Ambrofius in der Cap. Griffi der Kirche S. Pietro in Geffate zu Mailand. Nur fchwache Refte beider Werke find erhalten. Dagegen kann ihre gemeinfame Thätigkeit vortrefflich in dem mit Beider Namen bezeichneten, 1485 gemalten grofsen Altarwerke der Kirche S. Martino zu Treviglio verfolgt werden. In der Mitte der oberen Reihe thront Maria. Heiligengeftalten füllen die übrigen Tafeln. Der Giebel zeigt einen Schmerzensmann, die Predella die Geburt, die Kreuzigung und die Auferftehung Chrifti. Ein tüchtig ausgeprägtes Raumgefühl zeigt hier fchon die Meifter der Perfpective, über die Beide ein Buch gefchrieben haben follen. Aber das Nackte ift dürftig gezeichnet, die Gewandfalten find knitterig, wogegen die liebevolle Durchführung und die gediegene Färbung zu den Vorzügen des Bildes gehören. Unter den Bildern, die jedem der Meifter einzeln nach ihrer Trennung zugefchrieben werden, hat die neuefte Kritik gründlich aufgeräumt. Einer der beften Kenner will als echten Buttinone nur das bezeichnete Triptychon gelten laffen, welches fich feit kurzem in der Brera befindet; von den zahlreichen und verfchiedenartigen Bildern, die unter Zenale's

Buttinone und Zenale. Untergegangene gemeinfame Werke in Mailand. Erhaltenes Werk in Treviglio. Einzelwerke der Meifter.

Civerchio hat es auch gewifs nicht gegeben. Einen jüngeren Foppa dagegen fcheint auch *Lermolieff* (a. a. O. S. 440) zuzugeben.

1) Das auf moderner Forfchung beruhende, jedoch nur mit Vorficht zu benutzende Werk ift hier: *G. L. Calvi:* Notizie sulla vita etc. in Milano. Vol. I. Mailand 1865. Mehr ein Cicerone ift: *Mongeri*, L'arte in Milano. 1862.

Namen gehen, will er keins als authentiſch anerkennen, »ſo daſs wir über die Bedeutung dieſes Meiſters als Maler durchaus im Dunkeln bleiben«[1]. Unter dieſen Umſtänden werden wir am beſten thun, bis auf Weiteres keins dieſer Werke zu berückſichtigen.

Giov. Donato Montorfano. Seine Kreuzigung bei S. Maria delle grazie in Mailand.

Aus einer Reihe unbedeutenderer Mailänder jener Zeit muſs nur *Giov. Donato Montorfano*[2] hervorgehoben werden, weil ſein groſses Kreuzigungs-Fresco vom Jahre 1495 ſich wohlerhalten im Refectorium bei S. Maria delle grazie dem faſt vernichteten Abendmahle Lionardo da Vinci's gerade gegenüber befindet. Das Bild hat ſeine Vorzüge; aber mit dem nur wenige Jahre ſpäter entſtandenen Meiſterwerke des groſsen Florentiners verglichen, erſcheint es altmodiſch, unbeholfen, hart und roh.

Ambrogio Foſſano Borgognone.

Der gleichmäſsigſte und charaktervollſte von Foppa's Schülern iſt *Ambrogio da Foſſano*, genannt *Borgognone* (oder *Bergognone*, wie er ſelbſt zu zeichnen pflegt). Merkwürdiger Weiſe kennt und nennt Vaſari ihn gar nicht; und auch Lomazzo erwähnt ihn nur beiläufig im Trattato. Erſt Calvi[3] hat einiges urkundliche Material über ihn beigebracht. Aber die Werke des fruchtbaren Meiſters, der den mailändiſchen Stil des Quattrocento in beſonders milder, ruhiger Weiſe und in engen geiſtigen Grenzen vertritt, ſind keineswegs ſelten.

Jugendwerke in Mailänder Kirchen. — Pavia. Certoſa. Fresken. — Altarbilder. — Mailand. Fresken. S. Simpliciano. — S. M. della Paſſione. S. Ambrogio.

Seine Jugendwerke in Mailänder Kirchen und Sammlungen ſind ziemlich ſteif componirt und blaſs, wie die ſpäteren, colorirt. Seit 1485 malte er zahlreiche Wand- und Altarbilder in der Certoſa von Pavia. Die Fresken von ſeiner Hand, die hier überall zerſtreut ſind, bilden keinen zuſammenhängenden Cyklus. Am monumentalſten gemeint ſind die Krönung Maria's unter dem Rundfenſter des nördlichen und die thronende Jungfrau an derſelben Stelle des ſudlichen Querſchiffes. Anziehender aber ſind ſeine Altarbilder in der Certoſa. Die groſse Kreuzigung von 1490 iſt trotz ihrer blaſſen, ſchmerzverzerrten Geſichter und ihrer hageren Typen ein wohlcomponirtes, ergreifendes Bild. Von ſeinen Mailänder Fresken zeigt die groſse Krönung der Jungfrau in der Chorniſche von S. Simpliciano[4] trotz ihrer noch ſteif ſymmetriſchen Geſammtanordnung die Fortſchritte der mittleren Zeit des Meiſters; und ſeine ganz ſpäten Fresken in den Kirchen S. Maria della Paſſione und S. Ambrogio zeigen, daſs auch er ſchlieſslich von dem freieren und breiteren Stil des Cinquecento berührt wurde. Der Meiſter arbeitete noch 1522.

Bergamo. S. Spirito. Berlin. Galerie.

Von den zahlreichen Tafelbildern ſeiner ſpäteren Zeit, in denen er auch den techniſchen Fortſchritt von der Tempera- zur Oelmalerei durchmachte, ohne jedoch der Oeltechnik abzugewinnen, was ſie zu geben vermag, iſt eines der ſchönſten das groſse, achttheilige Altarwerk in S. Spirito zu Bergamo. Die Berliner Galerie beſitzt zwei charakteriſtiſche Madonnenbilder ſeiner Hand, die nicht ohne herben Reiz ſind.

Bernardino de' Conti. Berlin. Galerie.

Zu den Schülern Foppa's gehört wahrſcheinlich *Bernardino de' Conti*, von dem die Berliner Sammlung ein mit dem Namen und der Jahreszahl 1499 bezeichnetes Bild, ein plaſtiſch, aber etwas glatt und ledern modellirtes Prälatenbildniſs, mit rothem Rock und rother Kappe, beſitzt. Ihm ſchreibt die neueſte

---

1) *Lermolieff* a. a. O. S. 459–462.

2) Die Montorfani waren eine gröſsere Künſtlerfamilie. Ueber ſie ſchreibt *Mich. Caffi* im Archivio storico lombardo V. (1878) p. 85 ff.

3) Notizie II. p. 242 ff.

4) *Roſini*, tav. CI.

Kritik [1]) eine ähnliche Rolle in der mailändischen Kunstgeschichte zu, wie eine frühere Doctrin sie dem Zenale zudachte; und daher nimmt sie auch für ihn das Brerabild mit der Madonna und den Kirchenvätern in Anspruch, welches für ein Werk Zenale's gilt.

Mailand. Brera.

Einen wesentlichen Umschwung brachte das Auftreten Lionardo's und Bramante's in den achtziger Jahren in Mailand hervor. Der grosse Architekt *Donato Bramante* gehörte in Mailand, das er in der Wende des Jahrhunderts verliess, noch der Frührenaissance an. In dieser Periode seines Lebens ist er aber auch auf dem Gebiete der Malerei in umfangreicher Weise thätig gewesen. Der schon oft angeführte, zuverlässige Reisende des sechzehnten Jahrhunderts (Anonimo Morelliano p. 47) sah Fresken von ihm in Bergamo. Es haben sich jedoch kaum Reste derselben erhalten. Aber auch in Mailand haben alte Berichterstatter [2]) manche Bilder seiner Hand gesehen. Wenigstens bruchstückweise erhalten sind die geharnischten Bildnisgestalten nebst dem weinenden und dem lachenden Philosophen, welche früher aussen am Palazzo Panigarola (jetzt Prignetti) angebracht waren, jetzt aber in einem Saale dieses Palastes aufbewahrt werden. Man kann noch erkennen, dass sie der umbrisch-florentinischen Richtung des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, die Bramante nach Mailand brachte.

Donato Bramante.

Bergamo.

Mailand. Palazzo Panigarola.

Ueber seinen Schüler *Bart. Suardi*, genannt *Bramantino*, hat nach wiederholten unbegründeten Verdoppelungsversuchen erst die neueste Forschung [3]) klareres Licht verbreitet. Mit Bramante ging Bramantino nach Rom und malte hier unter Julius II. in den Stanzen des Vaticans einige jener Bilder, die Raphael's Werken zu Liebe wieder heruntergeschlagen wurden. Später war er wieder in Mailand ansässig; 1522 malte er in Locarno; seit 1525 aber war er Ingenieur und Baumeister Franc. Maria Sforza's II. Er starb zwischen 1529 und 1536. Bramantino hat als Maler verschiedene Stilwandlungen durchgemacht. Von der Richtung des Vinc. Foppa ausgegangen, ist er zuerst durch Bramante, später durch Lionardo beeinflusst worden. Charakteristisch für seine frühere Zeit war die arg zugerichtete Pietà in der Lünette über dem Portal der Kirche S. Sepolcro in Mailand, deren starke Verkürzung schon Lomazzo hervorhob. Andere altmailändische Bilder Bramantino's sind z. B. ein Votivbild des Louvre zu Paris und eine Anbetung der Könige in der Ambrosiana zu Mailand [4]). Als ein Hauptwerk, das Bramantino gegen Ende des Jahrhunderts unter dem Einflusse Bramante's in Mailand schuf, gilt der antikisirende Schmuck der Casa Castiglioni (Casa de' Pirovani bei Lomazzo). Wenn die Formengebung hier auch noch eine etwas gebundene ist, so fällt doch die Freiheit der Malerei, besonders in der Behandlung von Licht und Schatten, auf.

Bramantino.

Mailand S. Sepolcro.

Paris. Louvre. Mailand. Ambrosiana.

Casa Castiglioni.

Als künstlerische Frucht seines Aufenthaltes in Florenz und Rom gilt das Skizzenbuch der Ambrosiana, welches florentinische und römische Gebäude enthält. Es ist dem Bramantino von jeher zugeschrieben worden, und wir sehen keinen Grund, es ihm abzusprechen.

Ambrosiana. Skizzenbuch.

---

1) *Lermolieff*, a. a. O. S. 465 ff.

2) *Lomazzo*, Trattato (1588) p. 270; p. 384.

3) *Crowe* und *Cavalcaselle*, deutsch, VI. S. 14—18. — *Gust. Frizzoni*, Abdruck aus der Zeitschrift Buonarroti (Februar 1873) S. 29—31. Veraltet ist der Commentar im Vasari Lemonnier.

4) *Lermolieff*, a. a. O. S. 7 Anm. 2.

Die Werke feiner fpäteren Mailänder Zeit laffen eine immer gröfsere Hinneigung zur Freiheit des Cinquecento erkennen. Hier kommt die Darftellung des heil. Martin mit dem Bettlerkopfe in der Brera, hier kommen vor allen Dingen einige Gemälde der Ambrofiana in Betracht. Das Triptychon, welches den Sieg des heil. Ambrofius über die Hölle und die Ketzerei darftellt, ift in edlen Formen und träumerifchen Lichtwirkungen durchgeführt. Das von jugendlicher Lockenfülle umwallte, aber abgefchlagen auf der Schüffel liegende Haupt Johannes des Täufers beweift bei feiner lionardesken Modellirung und flüffigen Malweife, dafs Bramantino fchliefslich zu den Nachfolgern da Vinci's gehörte, deren übrige, wie Andrea Solario, in diefem Abfchnitte nicht mehr befprochen werden können, weil fich bei ihnen nicht, wie bei Bramantino, eine altmailändifche Jugendepoche nachweifen läfst.

Brera.

Ambrofiana.

Uebrigens machte der Einflufs der älteren lombardifchen Schule fich bis Piemont und Genua bemerkbar. In Turin begegnen uns einige Hauptbilder des *Girolamo Giovenone*, welche zwar erft im fechzehnten Jahrhundert gemalt find, aber ihrer Formenfprache und Empfindung nach noch einer weichen Richtung des Quattrocento angehören. Sein fchönftes Werk, eine Anbetung des Kindes durch Maria und Jofeph in hoher Kuppelhalle, welche noch fechs andere Heiligengeftalten füllen, befindet fich in der Sammlung der dortigen Akademie. Doch zeigt auch diefes kein volles Gleichgewicht zwifchen Wollen und Können. Auch *Macrino d'Alba*, von dem übrigens das Städel'fche Inftitut zu Frankfurt ein recht würdiges, wenn auch nicht voll harmonifches Altarblatt befitzt, kann man am beften in Turin kennen lernen.

Turin.

Girolamo Giovenone.

Akademie.

Macrino d'Alba. Frankfurt, Städel'fches Inftitut.

Fig. 238. Macrino d'Alba:
Die hh. Ludwig und Paulus. Turin, Galerie.

Er ift ftrenger in den Formen und im Ausdruck, leuchtender und tiefer in der Farbe. Einen Altarflügel des Meifters in der Turiner Galerie von 1506 mit den Geftalten der Heiligen Ludwig und Paulus giebt unfere Figur 238 wieder. Vielleicht fein fchönftes Werk, zugleich fein früheft bezeichnetes Bild, eine Madonna mit Heiligen von 1496, befitzt aber die Certofa von Pavia [1]).

Pavia, Certofa.

1) Ueber beide Meifter vergl. *Lübke*, Gefchichte der ital. Malerei (1878) I, S. 501—509.

Genua. Pier Franc. Sacchi.

Von den in Pavia einheimiſchen Meiſtern kann hier nur *Pier Franc. Sacchi* genannt werden. Gerade er ſiedelte nach Genua über, in deſſen Gilde er 1520 auftaucht, und verpflanzte die lombardiſche Schule dorthin. Sein früheſtes bezeichnetes Bild ſtammt vom Jahre 1512, ſein letztes von 1527. Seinem Stil nach aber gehört er noch ganz dem fünfzehnten Jahrhundert an. Ein ſpätes Hauptbild des Meiſters, eine Maria in der Glorie, von 1526, beſitzt die Kirche S. Maria di Caſtello in Genua. Die Louvre-Sammlung beſitzt ein zehn Jahr älteres, bezeichnetes Bild von Sacchi, welches die vier Kirchenväter darſtellt. Die Berliner Galerie enthält z. B. ſeine ebenfalls bezeichnete, im Reichthum ihrer Details charakteriſtiſche Kreuzigung von 1514. Lomazzo (im Trattato p. 405) zählt ihn mit Foppa und Civerchio zu den Meiſtern, die zuerſt wieder richtig ſehen gelernt haben.

S. Maria di Caſtello. Paris. Louvre. Berlin. Galerie.

Schule von Cremona.

Die Malerei der Stadt Cremona [1]) zeigt keinen ſcharf ausgeprägten Charakter; aber ſie zeugt von Unternehmungsluſt und monumentalem Streben. Die Fresken im Dome von Cremona gehören zu den umfangreichſten Cyklen auf dieſem Gebiete. Uebrigens erſcheinen die älteren Meiſter des fünfzehnten Jahrhunderts auch hier hart in den Formen und kalt und grau in den Farben, um in der Uebergangszeit, beſonders ſeit Boccaccino, eine coloriſtiſche Tendenz anzunehmen.

Bonifazio Bembo.

Der älteſte namhafte Meiſter Cremona's iſt *Bonifazio Bembo*, der ſich, obgleich in Brescia geboren, gelegentlich ſelbſt als Cremoneſen bezeichnete [2]). Er war berühmt und hatte um die Mitte des Jahrhunderts groſse Fresken in Mailand, Pavia und Cremona zu malen. Nur in letzterer Stadt haben ſich übermalte Reſte, die Bildniſſe Franc. Sforza's und ſeiner Gemahlin Maria Bianca, in der Kirche S. Agoſtino erhalten. Nur aus Urkunden wiſſen wir auch, daſs *Franc.* und *Filippo Tacconi* Wandgemälde im Rathhauſe von Cremona geſchaffen hatten. In dem bezeichneten, von 1489 datirten Madonnenbilde des Francesco Tacconi, welches die Londoner Nationalgalerie beſitzt, glaubt man Anklänge an die alten Muraneſen zu erkennen.

Franc. und Filippo Tacconi. London, Nationalgalerie.

Der Quattrocentiſt Cremona's, welcher den Uebergang in's 16. Jahrhundert bezeichnet, ſeinem Stilgefühl nach aber noch im Weſentlichen dem fünfzehnten angehört, iſt *Boccaccio Boccaccino*. Er iſt 1460 geboren und um 1518 geſtorben. In Cremona finden wir ihn am Anfang und am Ende ſeiner Laufbahn. Hier malte er 1497 (nicht erhaltene) Fresken im Refectorium beim Auguſtinerkloſter; und hier war er 1506—1518 an ſeinen Wandgemälden im Dome thätig. In der Zwiſchenzeit war er in Rom, wo er durch ſeine Kritik Michelangelo's ein ſolches Miſsfallen erregte, daſs man ihn mit der Krönung Maria's, welche er dort in der (1558 abgebrochenen) Kirche S. Maria Transpontina malte, auslachte und Vaſari es ihn noch entgelten lieſs. Auch in Venedig wird er geweſen ſein. Wenigſtens beſitzt die Akademie dieſer Stadt ein ſehr ſchönes, bezeichnetes Bild des Meiſters, ein Breitbild mit einer ruhigen heiligen Familienſcene in groſser Landſchaft (Fig. 239). Es ſtellt die Verlobung der heil. Katharina dar und gehört der Anordnung nach ſchon in die

Boccaccio Boccaccino. Cremona, Auguſtinerkloſter. Venedig. Akademie.

---

1) *Conte Bart. de Soreſina Vidoni:* La pittura Cremonese, Milano 1828. Vervollſtändigt von *Graſselli:* Abecedario biografico dei pittori Cremonesi, Milano 1827.

2) *Mich. Caffi* im Archivio storico lombardo V. (1878) p. 82 ff.



Fig. 239. Boccaccino: Verlobung der heiligen Katharina. Venedig, Akademie.

Reihe ähnlicher Bilder Palma's, Tizian's und der Bonifazi, während ſeine Formengebung doch noch diejenige des fünfzehnten Jahrhunderts iſt und ſeine Farbenpracht es den gleichzeitigen Venezianern an die Seite ſtellt. Ein zweites, bezeichnetes, der breiteren Spätzeit des Meiſters angehöriges Bild, eine thronende Madonna, bewahrt die Kirche S. Giuliano in Venedig; andere authentiſche Madonnenbilder befinden ſich in S. Quirico e Giulietto und in San Francesco zu Cremona. Sein Hauptwerk ſind ſeine Fresken im Hauptſchiffe und im Chore des Domes dieſer Stadt. Die meiſten der neun von ihm herrührenden Bilder dieſer Cyklen ſind mit ſeinem Namen bezeichnet. Sie ſtellen die folgenden neun Scenen aus dem Leben der Muttergottes dar: 1) Der Engel erſcheint Joachim; 2) Die Begegnung Joachim's und Maria's; 3) Die Geburt der Jungfrau; 4) Ihre Verlobung; 5) Die Verkündigung; 6) Die Heimſuchung; 7) Die Anbetung des neugeborenen Kindes; 8) Die Beſchneidung; 9) Jeſus im Tempel. Boccaccino erſcheint hier als ein den ferrareſiſchen Zeitgenoſſen, wie Coſta, verwandter Meiſter; wenigſtens in den Typen und in der Anordnung; in der Färbung iſt er reicher und tiefer.

Venedig. S. Giuliano. Cremona. S. Quirico e Giulietto. San Francesco. Dom.

Als Mitarbeiter Boccaccino's in ſelbſtändigen Bildern des Domes von Cremona ſind hier *Altobello Melone* und *Gian Francesco Bembo* zu nennen. Der erſtere malte ſieben Bilder des Cyklus aus dem Leben Maria's und Chriſti; und man wird geſtehen, daſs er, wie es im Vertrage bedungen war, Boccaccino an Freiheit und Reife im Sinne der goldenen Zeit übertraf. Der letztere malte zwiſchen den Gemälden Boccaccino's und Altobello's eine Anbetung der Könige und eine Darſtellung Chriſti im Tempel, offenbar ſchon im Wetteifer mit Romanino und Pordenone, über deren Thätigkeit im Dome von Cremona erſt ſpäter berichtet werden kann. Hier mag nur noch *Galeazzo Campi* († 1536) als Nachfolger Boccacino's, aber auch als Stammvater einer jüngeren cremoneſiſchen Künſtlergeneration genannt ſein.

Cremona. Dom. Altobello Melone. Gian Franc. Bembo.

Galeazzo Campi.

Nur mit wenigen Worten können wir der alten Meiſter von Parma und Modena gedenken. Beiden Städten gehörte die Künſtlerfamilie der *Loſchi* von Carpi an. Der Vater, *Jacopo d'Ilario Loſchi* (erwähnt ſeit 1459, geſtorben 1504) ſcheint mehr für Parma, der Sohn, *Bernardino Loſchi* (1489—1540), mehr für Modena thätig geweſen zu ſein; doch hinterlieſs er ſeine Hauptfresken und ſeine bedeutendſten Tafelbilder in ſeiner Vaterſtadt Carpi. In Modena würde uns im übrigen nur noch *Francesco Bianchi* intereſſiren, von dem jedoch, da er eigentlich Ferrareſe war, ſchon im vorigen Capitel (S. 312) die Rede geweſen iſt. In Parma intereſſirt uns beſonders noch die Künſtlerfamilie der Mazzuola: vor allen Dingen *Filippo Mazzuola* († 1505), der Vater des ſpäter zu beſprechenden, unter dem Namen Parmeggianino bekannten Künſtlers. Von Filippo beſitzt die Galerie zu Parma eine hart gezeichnete, trocken gemalte Madonna von 1491. Im Muſeum von Neapel ſieht man ſeine ſtumpfe, hölzerne Grablegung von 1500, in der Berliner Galerie eine etwas ſpätere und beſſere Madonna unter dem Baldachine. — Reifer erſcheint ſein Schüler *Criſtoforo von Parma*, der bis 1507 genannt wird; und deſſen Schüler *Al. Araldi* (1465—1528), den man in den Kirchen und in der Galerie Parma's ſtudiren kann.

Parma und Modena. Die Loſchi.

Fr. Bianchi

Die Mazzuola.

Criſtoforo von Parma. Al. Araldi.

Wenn es auffallen ſollte, daſs hier, wie in allen Capiteln dieſer Abtheilung, welche die italieniſchen Schulen des fünfzehnten Jahrhunderts behandeln, Meiſter beſprochen worden ſind, welche tief in's ſechzehnte Jahrhundert hinein,

ja zum Theil länger gelebt haben, als die bahnbrechenden Cinquecentiften Lionardo da Vinci, Raphael und Correggio, fo möge man bedenken, dafs es unmöglich ift, die Anfangs- und Endpunkte der kunftgefchichtlichen Zeiträume an beftimmte Jahre zu feffeln, dafs daher die Stilgrenzen entfcheidender für die Gliederung des Stoffes fein müffen als die Zeitgrenzen, und dafs es nur felbftverftändlich ift, wenn die Meifter zweiten oder dritten Ranges in den Orten zweiter oder dritter Claffe um ein Menfchenalter hinter den entfcheidenden Gröfsen der mafsgebenden Städte zurückbleiben.

E. Der Kupferftich in Oberitalien.

Manche der Maler, die in diefem Abfchnitte behandelt werden, find zugleich Stecher gewefen. Allen voran fteht auch auf diefem Gebiete der grofse *Andrea Mantegna*, von dem Lomazzo, der ftets die Oberitaliener auf Koften der Toscaner zu bereichern fuchte, fogar behauptete, er fei der Erfinder der Kunft des Kupferftichs. Unläugbar hat er fie in Oberitalien verbreitet und ift hier mafsgebend in ihr geblieben. Auf feine Stiche ift fchon oben (S. 268) hingewiefen worden. Grofsartig find ihre Motive. Die köftliche Abnahme Chrifti vom Kreuze (Bartfch 4) hat die Darftellung diefes Gegenftandes auf Jahrhunderte beftimmt. Ein Nachahmer Mantegna's war *Zoan Andrea Vavaffori*, von dem Bartfch 33, Paffavant 66 Blätter kennt[1]). Seine Nachahmung des Meifters geht fo weit, dafs diefer felbft, empört über diefelbe, ihm einmal eine körperliche Züchtigung zugewandt haben foll. Auch *Giov. Ant. da Brescia* erfcheint faft ganz als Nachahmer Mantegna's. Unabhängiger fchon fteht der wandelbare, in religiöfen und mythologifchen Darftellungen erfahrene *Nicoletto von Modena* da, der fich auf feinem Parisurteil (B. 62) den Familiennamen Rofex[2]) zulegt. Ihnen reihen fich die drei *Campagnola* aus Padua an, unfelbftändige Meifter, welche zwifchen Dürer, Mantegna und den grofsen Venezianern fchwanken. Von eigenartigerer Bedeutung ift *Benedetto Montagna*, der Bruder des grofsen Malers aus Vicenza, von dem es zweifelhaft ift, ob er auch geftochen hat. Benedetto übertrifft feinen Bruder Bartolommeo jedenfalls an Vielfeitigkeit, da er aufser religiöfen auch mythologifche Gegenftände geftochen hat, z. B. einen Raub der Europa (B. 23), einen Apollon und Midas (B. 20) und einen Seegott mit Amor (Paffavant 48). Dem Stil nach fteht auch er auf einer Mittelftufe zwifchen venezianifcher und paduanifcher Empfindung. Ein anderer Vicentiner, *Marcello Fogolino*, von dem vier Stiche bekannt find, fcheint fchon mit der kalten (trockenen) Nadel gearbeitet zu haben: fo leicht hingeworfen fehen feine Arbeiten aus. Hauptfächlich als Stecher bekannt ift dann jener wirkliche oder angebliche Veronefe *Girolamo Mocetto*, den Lermolieff ganz den Venezianern zuzählen möchte. Seine Stiche, unter denen die »Schlacht«, welche aus drei Blättern befteht (Paffavant 8), befonders intereffant ift, gehören nicht eben zu den feinften in ihrer Art. Ganz venezianifch erfcheint *Martino da Udine*, genannt *Pellegrino da San Daniele*, deffen frühe

Andrea Mantegna.
Zoan Andrea Vavaffori.
Giov: Ant. da Brescia.
Nicoletto da Modena.
Die Campagnola.
Benedetto Montagna.
Marcello Fogolino.
Girolamo Mocetto.
Martino da Udine.

1) *Bartfch*, Peintre-graveur XIII. S. 295—310. — *Paffavant*, Peintre-graveur V. S. 79—88.

2) Von ihm und feinem Niellen handelt *E. Galichon* in der Gazette des Beaux-arts 1874, Jan. u. Febr.

Fr. Torbido. Altobello Melone. Bramante.

Stiche, wie die Pietà (Paſſavant 2), fein, wie Silberſtiftzeichnungen, mit der Nadel gearbeitet ſind, wogegen er ſpäter, wie im David (P. 1) mit dem Grabſtichel eine kräftigere Wirkung erzielt. Daſs auch *Torbido* als Stecher bekannt war, iſt ſchon geſagt worden. Von den als Maler genannten Cremoneſen hat *Altobello Melone* auch in Kupfer geſtochen. Von den Mailändern iſt kein geringerer als *Bramante* wegen eines intereſſanten, bezeichneten Stiches zu nennen, welcher eine Anzahl von Figuren wohlvertheilt im Binnenraume einer prächtigen Frührenaiſſance-Architektur darſtellt [1]).

Lor. Coſta. Fr. Francia. Jac. Francia.

Aber wir dürfen auch die Meiſter von Bologna nicht vergeſſen. Ob *Lorenzo Coſta* geſtochen, muſs wohl füglich in Zweifel gezogen werden, obgleich Paſſavant (Peintre-graveur V. S. 204) ihm den ſeltenen Stich einer Darſtellung im Tempel zuſchreibt. Wahrſcheinlicher iſt es, daſs *Fr. Francia*, deſſen Niellen berühmt waren, ſich auch als Stecher verſucht habe. Paſſavant (S. 197 ff.) ſchreibt ihm vier Blätter, drei heilige Gegenſtände und ein Pariſurteil, zu. Sicher aber darf *Jácopo Francia*, Francesco's Sohn, mit Ottley, Bartſch und Paſſavant (S. 222—225) als der Urheber einer Reihe mit J. F. bezeichneter Stiche angeſehen werden, die in ihren raphaeliſchen Umriſſen faſt an Marc Anton erinnern.

Jacopo de' Barbari. Als Maler. Treviſo. Bergamo. Wien. Berlin. Weimar. Augsburg. Dresden. Paris.

Endlich iſt hier des Venezianers *Jacopo de' Barbari* zu gedenken, von dem neuerdings ſeines Einfluſſes auf Dürer wegen ſo oft die Rede geweſen iſt [2]). In Venedig geboren und nicht vor 1500 ganz von ſeiner Vaterſtadt fortgezogen, lebte er längere Zeit in Nürnberg und ſtarb ſpäteſtens 1515 als Hofmaler der Erzherzogin Margaretha in Brüſſel. Er war im Norden ſo heimiſch geworden, daſs faſt alle früheren Schriftſteller ihn unter dem Namen Jacob Walch (d. h. eben nur der »welſche« Jacob) zu den Nürnbergern zählten [3]). In der Kupferſtichkunde aber heiſst er von ſeinem Abzeichen, dem Mercurſtabe, »der Meiſter mit dem Caduceus«. Er war Maler und Kupferſtecher. Als Maler hätte er unter den Venezianern behandelt werden können. Doch ſind ſeine Gemälde ſelten und wenig bekannt. Ein berühmter Kritiker ſchreibt ſeiner venezianiſchen Frühperiode (1480—1490) Fresken in Treviſo und ein Portrait in der Galerie von Bergamo, ſeiner deutſchen Zeit aber nicht weniger als acht Bilder zu, von denen eins in Wien, eins in Berlin (bei Herrn Director Lippmann), eins in Weimar, eins in Augsburg iſt, vier aber der Dresdener Galerie angehören [4]). Dabei iſt jedoch das bezeichnete und charakteriſtiſche Werk vergeſſen, welches ſich 1878 im Beſitze von E. Galichon in Paris befand und eine Madonna mit Heiligen in ganz bellineskem Stile darſtellt. Auch die Berliner Galerie beſitzt ſeit 1877 ein (noch nicht aufgeſtelltes) Bild, eine Madonna im Grünen von Jacopo's Hand. Bezeichnet ſind von jenen zuerſt genannten Bildern der Chriſtus des Weimarer Muſeums, das ähnliche Bild des Herrn Lippmann und das merkwürdige, detaillirte Stillleben von 1504 in der

---

1) Abbildung bei *Roſini*, tav. CV.

2) *M. Thauſing*, Dürer S. 216 ff. — *Ch. Ephruſſi* in der Gazette des B.-A. vom Februar 1876. — *E. Kolloff* in J. Meyer's Allg. Künſtler-Lexicon II. (1878) S. 706—716.

3) *Kolloff* (a. a. O.) ſtellt die Identität Jac. dei Barbari's und Jac. Walch's wieder in Abrede. Man vergleiche dagegen jedoch die redactionelle Anmerkung a. a. O.

4) *Lermolieff*, Die Werke italieniſcher Meiſter etc. (1880) p. 168—178. Ob ſich alle Attributionen Lermolieff's bewähren werden, müſſen wir freilich einſtweilen dahingeſtellt ſein laſſen.

Augsburger Galerie. Sie zeigen einen italieniſch-deutſchen Miſchſtil, bald mehr nach der einen, bald mehr nach der andern Seite gravitirend. Die Hauptbedeutung Jacopo's liegt aber jedenfalls im Kupferſtich. Deshalb rechtfertigt ſich ſeine Behandlung an dieſer Stelle. Die dreiſsig und mehr [1]) Blätter, die von ſeiner Hand bekannt ſind, ſind theils chriſtlichen, theils heidniſchen Inhalts. Ihrer Formengebung nach zeigen ſie, ſchlank, elegant, manchmal etwas haltlos, wie die Geſtalten ſind, eine weiche Abart des venezianiſchen Stiles. Ihrer feinen Technik nach zeigen ſie, daſs der Meiſter von den fortgeſchritteneren Deutſchen gelernt hatte. So wurde Jacopo de' Barbari ein wichtiger Vermittler zwiſchen der italieniſchen Renaiſſanceempfindung und der deutſchen Kunſt.

Als Kupferſtecher.

F. Oberitalieniſche Miniaturen.

Die Bücher-Illuſtration ſpielte im fünfzehnten Jahrhundert in allen oberitaliſchen Städten eine wichtige Rolle, die wichtigſte in Verona, wo ſie ausnahmsweiſe ſogar die Groſsmalerei beeinfluſste. Hier haben wir zuerſt der Künſtlerfamilie zu gedenken, welche gerade von der Kunſt, Bücher zu malen, ihren Namen »Dai libri« erhielt. Der älteſte dieſer Meiſter war *Stefano dai libri* [2]), (etwa 1420 geboren), deſſen Sohn war *Francesco* (etwa 1454 geboren), Francesco's Söhne waren *Caliſto* und *Girolamo dai libri*. Girolamo's Sohn war *Francesco dai libri* der jüngere (1500 geboren). Die Dai libri aller dieſer vier Generationen waren Büchermaler; am berühmteſten waren der ältere Francesco und Girolamo, den wir bereits als Staffeleimaler (oben S. 330) kennen gelernt haben. Vaſari [3]) zählt eine groſse Anzahl der koſtbaren Bücher auf, die beide mit Miniaturen geſchmückt haben. Mit Sicherheit aber laſſen ſich keine erhaltenen Büchermalereien auf einen dieſer Meiſter zurückführen [4]).

In Verona.

Die Familie dai libri.

Aber noch ein zweiter bedeutender altveroneſiſcher Maler, *Liberale da Verona*, war, wie ſchon bemerkt (oben S. 326), in ſeinen früheren Lebensjahren Miniator geweſen; und einige ſeiner ſchönſten Werke haben ſich glücklicherweiſe erhalten. In ſeinen Jünglingsjahren malte er eine Reihe prachtvoller Chorbücher für die Benedictiner-Abtei Monte Oliveto maggiore bei Siena. Dieſelben befinden ſich heute in der Kathedrale von Chiuſi. Sodann ſchmückte er eine groſse Reihe ſolcher Chorbücher für den Dom von Siena, deſſen Bibliothek ſie noch heute beſitzt, während ſeine Archive die Urkunden über dieſe Thätigkeit des Meiſters bewahren [5]). Im Graduale No. 1 (C) ſind ſieben,

Liberale da Verona.

Chiuſi.

Siena. Dom.

1) Zu vergleichen iſt *Paſſavant* III, S. 134—143 mit *Bartſch* VII, S. 516—527 und *Kolloff* (a. a. O.) S. 712—715. — Neuerdings hat *A. Springer* (Lützow's Zeitſchrift XII, S. 1, S. 30) ihm auch einige mit W. bezeichneten Stiche zugeſchrieben, welche ſeit Bartſch als Nachſtiche nach den gleichen Blättern Dürer's von einem Wenzel von Olmütz galten, von Thauſing aber Wolgemut zugeſchrieben werden. Ein Vergleich dieſer Blätter mit den ſicheren Stichen des Jacopo läſst die Springer'ſche Hypotheſe jedoch, ſo trefflich ſie durchgeführt iſt, als unhaltbar erſcheinen.

2) *Bernasconi*, Studj, p. 230, 243, 244, 289—292.

3) *Ed. Lemonnier* IX, p. 209, p. 212 ff.

4) Obgleich *Waagen* (Treasures of art I, p. 206, II, p. 224) und *H. Shaw* (A handbook of the art of illumination, London 1866, p. 41 u. 42) dieſes thun.

5) *Vaſari*, Lemonnier VI, p. 159—357: »Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana«. Es iſt eine noch immer wichtige Abhandlung, welche Milaneſi bisher ſeiner Ausgabe weder an derſelben Stelle noch überhaupt wieder einverleibt hat.

im Graduale No. 9 fechzehn Miniaturen von Liberale's Hand. Die Graduale No. 2 und No. 12 (E) find theils von Liberale, theils von dem fpäter zu nennenden Girolamo da Cremona gemalt. Liberale erfcheint hier als gefchmackvoller und correcter Miniator. Die Ränder find etwas monoton, aber durch Putten, Vögel, Schmetterlinge u. f. w. im Blattwerke anmuthig belebt. Die Figuren der Bilder find mit Verftändnifs gezeichnet; der Ausdruck ihrer Köpfe ift lebendig; die Falten ihrer Gewänder find etwas unruhig; vor allen Dingen aber zeigt Liberale fich fchon hier als kühnen Coloriften, welcher der Gouache die lebhafteften Farben zu entlocken verfteht.

Fra Cherubini.

Nur dem Namen nach ift der veronefifche Miniator *Fra Cherubini*, ein Bruder des Malers Buonfignori, bekannt. Intereffante Miniaturen der Zeit (1459) und der Schule aber find diejenigen der fechs Triumphe des Petrarca auf der Wiener Hofbibliothek [1]). Hier nennt fich wenigftens als Schreiber ein gewiffer *Jacob von Verona*. Die Ränder der mittelmäfsigen Bilder find mit dem von farbigen Füllungen mit Thieren unterbrochenen weifsen Geriemfel gefchmückt, welches charakteriftifch fur die italienifchen Miniaturen ift.

Wien, Hofbibliothek.

Mailänder Miniaturen.

Glänzende Miniaturen wurden auch in Mailand, wie fruher unter den Visconti, fo fpäter unter den Sforza angefertigt. Hier wäre der Triumphe des Petrarca bei Herrn Holford in London (Treasures of art II, S. 217), hier wäre verfchiedener Urkunden des Mailänder Stadtarchivs und des prächtigen Heirathscontracts Ludovico il Moro's im British Museum [2]) zu gedenken. Kunftlerifch am wichtigften aber ift wohl das Folio-Manufcript der Parifer Nationalbibliothek, welches das Leben Fr. Sforza's erzählt (1490). Die Randarabesken find hier voll renaiffancemäfsig; die Miniaturen aber find ohne befondere Feinheit, wenngleich ganz lionardesk; intereffant ift die grofse Reiterftatue Fr. Sforza's, welche dem Textanfang gegenuber gemalt, fchwerlich aber, wie Waagen [3]) fur möglich hielt, eine Abbildung von Lionardo's plaftifchem Werke ift.

London, Mr. Holford.

Paris, Bibl. nat.

Cremonefifche Büchermaler. Girolamo da Cremona.

Von den Cremonefifchen Büchermalern kann hier nur jener *Girolamo da Cremona* hervorgehoben werden, welcher beglaubigtermafsen zwifchen 1467 und 1475 gleichzeitig mit Liberale von Verona über fiebzig Miniaturen in elf Antiphonarien des Domes von Siena malte. Etwas einförmig in den Köpfen, zeichnet er gefchickt und trägt feine Farben lebhaft bunt, wenngleich nicht eigentlich unharmonifch auf. Auch die Miniatur einer Krönung Maria's, 1472 fur Monte Oliveto gemalt, jetzt in Chiufi, ift von feiner Hand. Zweifelhaft dagegen ift es, ob ihm die Miniaturen des Manufcriptes »Raimundi Lulli opera chemica« in der florentiner Nationalbibliothek (früher Magliabechiana) mit Recht zugefchrieben werden.

Chiufi.

Florenz, Bibl. naz.

In Ferrara.

Eine reiche Miniatorenthätigkeit entfaltete fich auch am Hofe von Ferrara unter dem Herzog Borfo von Efte und feinem Nachfolger Ercole. Sehr fchöne Chorbücher diefer Schule follen fich in der Bibliothek von Ferrara befinden. Ihre Hauptwerke aber befitzt die Biblioteca Estense zu Modena [4]); und zwar find es ihrer drei: 1) Die berühmte Prachtbibel, welche Herzog Borfo

Modena, Bibl. Estense.

1) *G. F. Waagen*, Die vornehmften Kunftdenkmäler in Wien II, 1867, S. 102.

2) Archivio storico lombardo I (1874), p. 25 ff., p. 28.

3) Kunftwerke und Künftler in Paris, Berlin 1839. S. 367.

4) *Vafari*, Lemonnier: »Codici miniati della biblioteca Estense di Modena« VI, p. 322 ff.

zwifchen 1455 und 1461 von feinen Hofmalern, den Miniatoren *Taddeo di Crivelli* und *Franco di meffer Giovanni da Ruffi*, geborenen Mantuanern, mit reichen Illuftrationen fchmücken liefs (Fig. 240); 2) ein Breviarium, als deffen Ver-

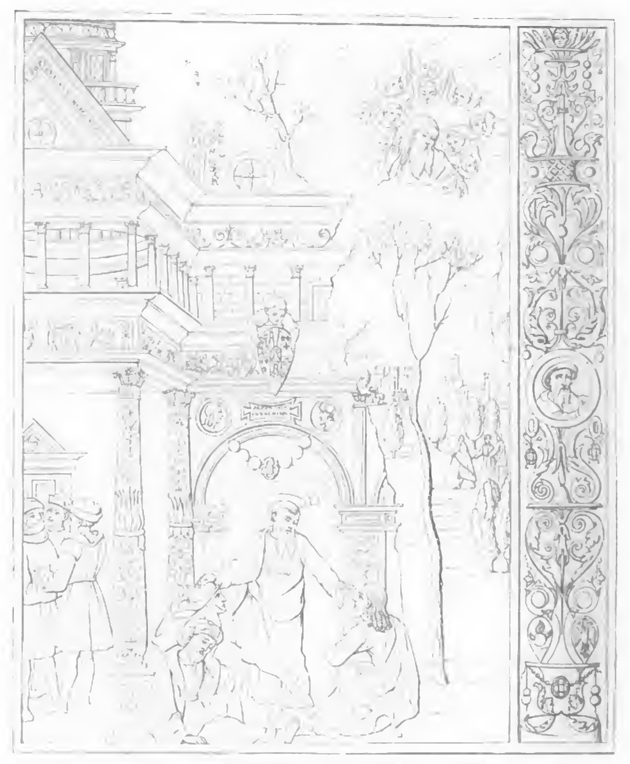


Fig. 240. Miniatur aus der Prachtbibel des Herzogs Borfo. Bibliothek Estense. Nach Rofini.

fertiger *Guglielmo de' Magni* und *G. Ziraldi* genannt werden; 3) ein Officium, welches nicht vor 1512 entftanden fein kann, das aber doch wohl nur willkürlich mit Namen, wie Dom. Panetti und Mazzolino, in Verbindung gebracht wird.

Padua. Lancilao di Padova. Benedetto di Padova. Benedetto Bordone. London, Brit. Muſ.

In Padua wurde natürlich im mantegnesken Charakter miniirt. Vaſari's *Lancilao von Padua* freilich iſt eine halbmythiſche Perſönlichkeit. Dagegen hat *Benedictus Patavinus* ſich als Verfertiger der Miniaturen zu den gloſſirten Decretalen bezeichnet, die 1477—79 in vier Bänden in Venedig gedruckt wurden. Hierher gehört ferner *Benedetto Bordone*, welcher für das Kloſter S. Juſtina in Padua Chorbücher im Stile der Schule, jedoch bereits mit ſtark venezianiſchen Anklängen im Sinne Giov. Bellini's malte. Sein Hauptwerk, ein Miſſale, befindet ſich im British Museum [1]). Aber auch andere Hände haben eine ähnliche Thätigkeit für das Kloſter S. Juſtina in Padua entfaltet. Wir können hier nicht auf ſie eingehen. Doch mögen als Werke mantegnesken Stiles Filelfi's 1469 geſchriebene italieniſche Ueberſetzung des Officium beatae virginis Mariae zu Monte Cassino und ein von Giov. Moncenigo beſtellter Codex der Marcusbibliothek zu Venedig genannt werden. Letzterer zeigt gleich am Anfange des Textes vortrefflich modellirte nackte Schildhalter im Rahmenwerke. Den ſtrengen Stil der paduaniſchen Schule zeigt endlich auch ein in Caſſel befindlicher Codex der Triumphe des Petrarca, als deſſen Schreiber ein Jac. Giglio 1483 (verſchrieben MCCCLXXXIII), als deſſen Illuminator ein gewiſſer *Marmitta* genannt iſt, der uns intereſſirt, weil Vaſari ihn kennt und als Gemmenſchneider, der früher Maler geweſen, nennt.

Monte Cassino. Venedig. Marcus-Bibliothek. Cassel.

Venezianiſche Miniaturen. Wien. Hofbibliothek. Werke in Venedig.

Endlich dürfen wir Venedigs nicht vergeſſen. Es iſt ſchon geſagt worden, daſs jener Londoner Codex des *B. Bordone* den Uebergang vom paduaniſchen zum ſpäteren Stile Giov. Bellini's bezeichnet. Mehr oder weniger im Stile Bellini's iſt auch ein kleines Gebetbuch von 256 Blättern in der Wiener Hofbibliothek [2]) illuminirt. Prächtig ſind die Goldgewinde in der Umrahmung des Kalenders. Die kleinen, meiſt in den Initialen verwobenen Bilder ſind »glücklich erfunden, gut gezeichnet und mit Feinheit ausgeführt«. In Venedig wird natürlich noch mehr der Art aufbewahrt. Wir kennen auch die Namen verſchiedener venezianiſcher Miniatoren [3]). Aber es führt uns zu weit, bei ihnen zu verweilen.

Giulio Clovio's Leben. Stil.

Zum Schluſſe müſſen wir uns einem Meiſter zuwenden, der für den gröſsten italieniſchen Miniator gilt, obgleich er in ſeinen Buch-Illuſtrationen nur den Stil der römiſchen Groſsmeiſter, wie Giulio Romano's, unüberſetzt verkleinert. Dieſer Meiſter iſt *Giulio Clovio*. Wie der Name vor ſeiner Italieniſirung lautete, iſt unbekannt. Sein Taufname war Georg. Julius nannte er ſich erſt ſpäter als Kloſterbruder. Er wurde 1498 in dem kleinen kroatiſchen Dorfe Griſane (Griſoni bei Vaſari) geboren, ſoll anfangs Schüler jenes Girolamo dai libri von Verona geweſen, dann aber nach Rom gewandert ſein, ſchlieſslich in einem Schülerverhältniſs zu Giulio Romano geſtanden haben und nach einem wechſelreichen Leben erſt 1578 geſtorben ſein [4]). Er gehört alſo ganz dem ſechzehnten Jahrhundert an; weil wir aber auf die Miniatoren nicht zurück-

1) *Waagen*, Treasures of art I, p. 206—208. — *Henry Shaw* a. a. O. p. 40.

2) *Waagen*, die vornehmſten Kunſtdenkmäler in Wien, II, S. 103.

3) Archivio Veneto 1871 I, p. 429: *Edw. Cheney:* Remarks on the illuminated manuscripts of the Venetian Republic.

4) Schon *Vaſari* hatte ihm eine beſondere Biographie gewidmet (Ed. Lem. XIII, p. 129 ff.). Man vergleiche: *Ivan Kukuljevic Sakcinski*, Leben des G. Julius Clovio. Aus dem Illyriſchen überſetzt von M. P. 2. Aufl. Agram 1868. Dieſer unkritiſche Schriftſteller zählt 37 Werke des Meiſters auf.

zukommen gedenken, behandeln wir ihn fchon kurz an diefer Stelle. Clovio copirte in feinen Miniaturen oft einfach bekannte Bilder der bekannten italienifchen oder felbft niederländifchen Maler. In feinen eigenen Arbeiten erfcheint er trotz aller Pracht und Sorgfalt oft genug manirirt und geleckt. Beglaubigte Werke des Meifters befinden fich z. B. in Neapel und in London. Das Mufeum von Neapel befitzt ein Officium beatae virginis mit 26 aufserordentlich klar und liebevoll ausgefuhrten, von reichen Randverzierungen umrahmten Miniaturen, an denen Clovio nach Vafari, der ihn bei diefer Gelegenheit einen kleinen neuen Michelangelo nennt, neun Jahre gearbeitet hat. Ein berühmtes früheres Werk Clovio's befitzt Sir John Soane's Mufeum in London in Grimani's Commentar zu den Römerbriefen des Apoftels Paulus [1]). Im British Museum befindet fich ein kleineres Officium feiner Hand. Die nach Heemskerk copirten Triumphe Kaifer Karl's V. in derfelben Sammlung, die Waagen ihm zutheilt, erregen dagegen gerechte Zweifel. Zwei »Julius Macedo« bezeichnete Blätter, eine Magdalena am Fufse des Kreuzes und eine Abnahme Chrifti vom Kreuze, bewahren die florentinifchen Galerien. In der vaticanifchen Bibliothek werden ihm einige der Miniaturen einer berühmten Handfchrift der göttlichen Comödie des Dante doch wohl mit Unrecht, mit gröfserem Rechte aber in Wien die zart abgetönten Pergamentmalereien in des Euryalos von Ascoli Gedicht auf Kaifer Karl's V. Zug gegen Tunis zugefchrieben [2]).

Neapel.

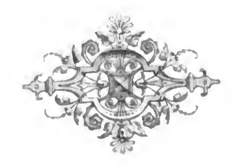
London, Soane's Mufeum. Britifh Mufeum.

Florenz. Uffizien. Rom. Vatican. Wien. Hofbibliothek.

Im weiteren Verlaufe gerieth die Miniaturmalerei, der mit der Einführung des Buchdrucks die Lebensader abgefchnitten wurde, in immer gröfsere Abhängigkeit von der grofsen Malerei, um im fiebzehnten Jahrhundert, wenigftens als Buch-Illuftration, allmählich zu erlöfchen.

1) Ausführlich befprochen bei *Sakcinski* a. a. O. S. 12.

2) Im Allgemeinen vergleiche man zu diefem Capitel noch *Jules Labarte's* Histoire des arts industriels (Paris 1878) p. 252—278; und *Bruno Bucher*, Gefchichte der technifchen Künfte I, S. 251—261.



III. ABTHEILUNG.

DIE SPANISCHE UND PORTUGIESISCHE MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS.

Vorbemerkungen.

Urfprung der fpanifchen Malerei.

Während die franzöfifche Malerei diefes Zeitraums als Anhang der niederländifchen behandelt werden konnte (oben S. 74—86), mufs der Malerei der Pyrenäenhalbinfel ein befonderer kurzer Abfchnitt gewidmet werden. Zu einer felbftändigen Blüthe gelangte auch fie freilich erft in einem fpäteren Jahrhundert. Im Mittelalter hatte die bilderfeindliche maurifche Kultur, welche auf den chriftlichen Norden des Landes zurückwirkte, nur der Baukunft eine freie und grofsartige Entfaltung vergönnt. Im 15. Jahrhundert war der Kampf des Chriftenthums gegen den Islam, wenn auch noch nicht beendet, fo doch bereits entfchieden. In den drei von Often nach Weften neben einander liegenden Königreichen Aragonien, Caftilien und Portugal regte fich nunmehr fofort das Bedürfnifs nach Kirchenbildern. Dafs hier zunächft ausländifche Meifter aushelfen mufsten, ift ebenfo natürlich, wie dafs vom Often über's Mittelmeer die italienifchen Meifter, vom Weften über den Ocean und vom Norden über's Gebirge die niederländifchen Künftler oder ihre Werke in's Land kamen. Als Italiener, welche fchon früh in Spanien auftraten, find z. B. Gherardo Starnina (Bd. I, S. 485), im 14., Dello Delli (geb. 1404 in Florenz, lebte noch 1455 in Spanien)[1]) im 15. Jahrhundert zu nennen. Von den grofsen Niederländern hatte kein geringerer als Jan van Eyck die Pyrenäenhalbinfel befucht (S. 9); und Petrus Criftus, wie Roger van der Weyden, hatten Hauptwerke für fpanifche Kirchen geliefert (S. 27 und S. 32). Es ift daher erklärlich, dafs die erften einheimifchen Künftler fich theils an diefe Niederländer, theils an jene Italiener anfchloffen und dafs beide Richtungen fich in der fpanifch-portugiefifchen Malerei des 15. Jahrhunderts kreuzen. Im Allgemeinen aber ift in diefem Zeitraum der niederländifche Einflufs der mächtigere; und

Gherardo Starnina. Dello Delli.

Jan van Eyck.

---

1) *Vafari ed. Milanefi* II, p. 147—160.

bei aller Anlehnung an's Ausland machen fich doch fchon früh gewiffe nationale Eigenthümlichkeiten der fpanifchen Kunft bemerkbar: ein religiöfes Pathos bei realiftifch nationalen Typen, eine dunkelfchattige Modellirung bei ftofflicher Behandlung des Einzelnen und eine gedämpfte Tonmalerei bei reichlicher Anwendung des Blattgoldes.

Charakter der fpanifchen Kunft.

A. Maler und Gemälde im ehemaligen Aragonien.[1])

Malernamen.

Mit den wenigen fpanifchen Malernamen vom Ende des 14. und vom 15. Jahrhundert, welche in Zaragoza, Barcelona und Valencia wieder zum Vorfchein gekommen find, können wir keine deutliche Vorftellung verbinden. Wir haben uns an die erhaltenen Werke zu halten; und diefe beweifen zunächft, dafs in der That der italienifche Stil in den Städten der Oftküfte Spaniens nicht nur der ältere war, fondern auch noch fpäter der vorherrfchende blieb. In den Kapellen des berühmten gothifchen Kreuzganges der Kathedrale von Barcelona kann man die Entwicklung an einer Reihe von Wand- und Tafelgemälden verfolgen[2]). Eine grofse, aus einem Hauptbilde und verfchiedenen begleitenden Nebenbildern beftehende Altarwand (Retablo) aus der erften Hälfte des 15. Jahrhunderts, in deren Mitte zwei lebensgrofse Bifchöfe in breiten gothifchen Seffeln thronen, ift in Tempera auf glattem Goldgrunde forgfältig im italifirenden Stile der fpäten Giottesken durchgeführt; und den Goldgrund bewahrt auch die Verklärung Chrifti aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, welche im übrigen Anklänge an die realiftifchen Florentiner jener Tage zeigt. Ein fpäteres Bild diefes Kreuzganges aber erinnert bereits an die Schule der van Eyck. Deutlich ausgeprägt tritt diefe niederländifche Richtung uns fodann in dem von 1445 datirten und mit dem fonft unbekannten Namen *Ludovico Dalmău* bezeichneten Bilde in der Kirche San Miguel zu Barcelona entgegen, welches knieende Magiftratsperfonen in Verehrung der thronenden Madonna darftellt. Auch in Valencia finden fich einige Bilder der altvlämifchen Richtung; aber gerade hier dominirt der italienifche Einflufs, wie ihn das Freskobild der Anbetung der Könige vom Ende des 15. Jahrhunderts in einer Kapelle der Kathedrale zeigt; ja, das neuerdings von H. Lücke[3]) eingehend befchriebene prächtige Retablo des Hochaltares derfelben Kirche, welches Scenen aus dem Leben Mariae und Chrifti darftellt, ift fogar als gemeinfchaftliches Werk italienifcher Künftler, der Meifter *Pablo de Aregio* und *Francesco Napoli* beglaubigt. Obgleich es erft 1506 vollendet worden, zeigt es neben Anklängen an Lionardo und Fra Bartolommeo noch deutlich die herbere Richtung des fünfzehnten Jahrhunderts.

Erhaltene Werke. — in Barcelona: — L. Dalmău. — in Valencia: — Pablo de Aregio. Franc. Napoli.

B. In Caftilien.

Sowohl in den Städten der nördlichen Stammlande von Leon und Caftilien, als auch in den von Haus aus grundverfchiedenen andalufifchen Städten,

1) Für die ältere fpanifche Kunftgefchichte ift noch viel zu thun. Zu nennen find *Antonio Ponz*, Viage de España (Madrid 1776—94) *Cean Bermudez:* Diccionario histórico de los mas illustres profesores de las bellas artes (Madrid 1800). Dann befonders *J. D. Paffavant:* Die chriftliche Kunft in Spanien, Leipzig 1853; und dazu *G. F. Waagen's* und *H. Lücke's* Berichte in Zahn's Jahrbüchern Bd. I, II und V.

2) *Paffavant* a. a. O. S. 70—75.

3) *Zahn's* Jahrbücher V. (1873) S. 240—243.

welche im 15. Jahrhundert bereits zur caftilifchen Krone gehörten, pulfirte ein reicheres literarifches Leben, als im ernften, politifchen Aragonien. Daher blühte die Buchmalerei in diefen Städten fo gut, wie im übrigen Europa; und die zahlreichen mit **Miniaturen** gefchmückten fpanifchen Handfchriften, welche hauptfächlich in den Bibliotheken der Kathedrale von Sevilla und des Escorial, fowie in der Nationalbibliothek, der Bibliothek der Gefchichtsakademie und derjenigen des königlichen Schloffes zu Madrid zu ftudiren find [1]), gewähren auch hier einen intereffanten Ueberblick über ihre ganze Entwicklungsgefchichte vom frühen Mittelalter bis in's fiebzehnte Jahrhundert. In den mittelalterlichen Miniaturen Spaniens fpiegelt fich hauptfächlich ein füdfranzöfifcher Einflufs wieder [2]); feit dem 15. Jahrhundert tritt auch auf diefem Gebiete die niederländifche Auffaffungs- und Darftellungsweife in den Vordergrund, um im 16. Jahrhundert dem allgemeinen Mode-Italismus Platz zu machen.

Miniaturen.

Auf die mittelalterlichen Buchmalereien können wir uns nur einen ganz flüchtigen Rückblick geftatten. Aus dem 8. oder 9. Jahrhundert ftammen die Initialen des »libro llamado Comes« in der Bibliothek der Gefchichtsakademie zu Madrid. Die Figuren erfcheinen hier noch als ganz unverftandene, kalligraphifch ftilifirte Zerrbilder; koloriftifch hingegen fällt die befonders betonte gelbe Farbe innerhalb der fchwarzen Umriffe als Eigenthümlichkeit auf. Ebenfo reden die beiden Apokalypfen aus dem 10. und 11. Jahrhundert in derfelben und in der Nationalbibliothek noch eine ganz barbarifche Formenfprache, zeigen aber in ihren tiefen, eigenartig getönten Farben, aus denen ein helles Citronengelb hervorleuchtet, denfelben Vorfchmack des fpäteren fpanifchen Kolorismus. Intereffant find das Manufcript der »Gefänge und Wunder Mariae« vom Ende des 13. Jahrhunderts und die im 14. Jahrhundert gemalten Miniaturen des Schachbuches Königs Alonfo des Weifen im Escorial. Eine reiche Ausbeute für's 15. Jahrhundert aber bietet zunächft die Bibliothek der Kathedrale von Sevilla. Hier befindet fich das Pontificale mit dem Wappen des 1473 geftorbenen Erzbifchofs Don Alonfo Fonfeca, welches Scenen aus dem geiftlichen Leben und einige Andachtsblätter noch im Stile der burgundifchen Miniaturen des 14. Jahrhunderts mit bunt- oder goldgemufterten Gründen, aber entfchieden fpanifche Charaktere zeigt, hier das Miffale des 1495 geftorbenen Kardinals Mendoza, deffen Darftellungen entfchieden an die Eyck'fche Schule erinnern, wenngleich die Gefammthaltung auch hier oft eigenartig fpanifch wirkt. Man fehe nur die Landfchaft hinter der Kreuzigung des Hauptblattes (Fol. CLXXXII) mit den goldenen Bergen und Wolken und mit der goldig gekuppelten, leicht weifs hingeftrichenen Stadt! Die »Giralda« (d. h. der Glockenthurm) der Kathedrale von Sevilla erfcheint aber auch im Hintergrunde des mehr in florentinifchem Charakter gehaltenen Miffale Nr. 65, welches wohl der erften Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört. Im Escorial waren dem Verfaffer eine Offenbarung Johannis (B. I, 3), ein in Spanien gefchriebener Virgil (S. II, 19) und

Miniaturen des 8. und 9. Jahrh.,

des 10. u. 11. Jahrh.

des 13. u. 14. Jahrh.,

des 15. Jahrhunderts.

1) Dem Verfaffer wurde in allen diefen Bibliotheken intereffante Manufkripte gezeigt, die weder Paffavant (a. a. O. S. 51—67) noch Waagen (a. a. O. S. 1—5) gefehn oder befchrieben haben. Er gewann dadurch den Eindruck, dafs noch lange nicht alle werthvollen Miniaturen, welche Spanien befitzt, bekannt find.

2) *Waagen* in Zahn's Jahrbüchern II (1869) S. 2.

zwei Gebetbücher der katholischen Isabella (E. III, 1 und 12) aus diesem Jahrhundert besonders interessant. Von Anfang des 16. Jahrhunderts aber stammt ein Missale des Kardinals Cisneros von Toledo in der Madrider Nationalbibliothek, sowie ein ähnliches, für denselben Prälaten angefertigtes Werk in der Bibliothek der Kathedrale von Sevilla. In beiden verschmilzt ein deutlich italienischer Stil mit entschieden spanischem Anfluge in den Kopftypen und im Ton der Hintergründe, während das Jagdbuch (Monteria) in der Bibliothek des königlichen Schlosses zu Madrid den spanischen Ton auf der Grundlage des niederländischen Stiles der Zeit zeigt. So sehen wir schon in der kleinen Welt der Buchillustration sich die italienischen und niederländischen Einflüsse in der spanischen Malerei kreuzen und ahnen doch von Anfang an, dass diese Malerei im Stande sein wird, sich zu selbständiger, nationaler Blüthe zu entfalten.

Wand- und Tafelmalerei.

Aehnlich verhält es sich mit der Wand- und Tafelmalerei in den castilischen Ländern. Die frühsten Spuren des italienischen Einflusses erkannte H. Lücke[1]) in den Wandgemälden der Kapelle San Blas am Kreuzgang der Kathedrale von Toledo. Sie gehören noch dem 14. Jahrhundert und der giottesken Richtung an. In Toledo interessirt ferner das hundert Jahre jüngere Altarwerk, welches 1498 von den Malern *Juan de Segovia*, *Pedro Gumiel* und *Sancho von Zamora* für die Santiago-Kapelle der Kathedrale ausgeführt wurde. Vierzehn Bilder auf Goldgrund umgeben das plastisch ausgeführte Reiterbildnis des Heiligen von Compostella. Oben verehren Engel die thronende Maria; im Uebrigen sind Passionsscenen und Heiligengestalten dargestellt. Die Richtung der van Eyck'schen Schule ist unverkennbar, ebenso deutlich aber auch hier der nationalspanische Zug in den glutäugigen Köpfen und in der bräunlichen Tonart. Ganz den Geist dieser Schule athmet auch das an Petrus Cristus erinnernde, mit *Pedro de Córdova* bezeichnete, von 1475 datirte, durch reiche, golddurchwirkte Gewänder imponirende Gemälde der Kathedrale von Córdova, dessen oberer Theil die Verkündigung zeigt, während unten Heilige und Stifter dargestellt sind.

Toledo. Córdova. Salamanca.

Auch im Norden des Landes, in Salamanca, sehen wir zunächst in Werken der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie in dem jüngsten Gericht der Chornische der Kathedrale und in den reihenweise darunter angebrachten 55 kleinen Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariae die italienische Richtung der Ausläufer der Schule Giotto's vorherrschen. Gerade in Salamanca blühte dann aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der eigentlich tonangebende Vertreter der Eyck'schen Richtung in Spanien, *Fernando Gallegos*, dessen bezeichnete Madonna zwischen den Heiligen Christoph und Andreas in der Clemenskapelle der dortigen Kathedrale fein und anmuthig aufgefasst und mit detaillirender Sorgfalt durchgeführt ist. Ein zweites mit seinen Namen bezeichnetes sechstafliges Retablo in der Kapelle des Kardinals Mella der Kathedrale zu Zamora, wird als sein schönstes Werk genannt[2]). Auch zwei Flügelbilder in der Akademiesammlung zu Valladolid, Bischöfe, die in Kirchen stehen, zeigen seine Hand.

Fern. Gallegos. Seine Werke in Salamanca, in Zamora, in Valladolid.

---

1) *Zahn's* Jahrbücher V. (1873) S. 237.

2) *R. Ford's* Handbook (5. Aufl. 1878) p. 146.



Louis Schulz del

Fig. 241. Juan Nuñez: Beweinung Chrifti. Sevilla, Kathedrale.

Sevilla. Juan Sanchez de Caftro.

Die Schule von Sevilla hingegen beginnt um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit *Juan Sanchez de Caftro*, von deffen Bildern, obgleich Cean Bermudez noch 1800 eine Geburt Chrifti von feiner Hand in der Kathedrale fah, jetzt nur noch der koloffale hl. Chriftoph vom Jahre 1484 mit den vierzig kleinen Pilgern, die fich an feinen Gürtel gehängt haben, in der Kirche San Julian zu Sevilla bekannt, leider aber nur in fo übermaltem Zuftande erhalten ift, dafs man Mühe hat, fich von feiner altvlämifchen Formenauffaffung zu überzeugen [1]. Sein Schüler war *Juan Nuñez* (lebte noch 1507), deffen ehemals bewunderte Bilder ebenfalls meift verloren gegangen find. Doch hat fich in der Capilla de los calices der Kathedrale eine bezeichnete Beweinung Chrifti von feiner Hand erhalten. Zur Linken der Hauptgruppe kniet der Stifter bei dem Erzengel Michael, rechts fteht der hl. Laurentius (Fig. 241). Die Anlage und Durchführung ift auch hier wefentlich die van Eyck'fche; doch fehlt der Malweife die frifche Klarheit der echten Niederländer jener Tage; in dem heil. Michael tritt ein Anklang an Fr. Francia zu Tage; und die reiche Landfchaft zeigt auch hier die fpezififch fpanifche Färbung.

Juan Nuñez.

Ant. del Rincon.

Der berühmtefte fpanifche Maler des 15. Jahrhunderts fcheint feiner Zeit *Antonio del Rincon* (1446—1500) gewefen zu fein. Er war Hofmaler der »Reyes católicos«, Ferdinands und Ifabella's, und wird als der Meifter der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gefchildert, welcher, anftatt bei den Niederländern, bei den gleichzeitigen Florentinern in die Schule gegangen. Beglaubigte Werke feiner Hand haben fich jedoch kaum erhalten.

Alejo Fernandez.

In Sevilla fcheint ihm *Alejo Fernandez* (erwähnt bis 1525) parallel gegangen zu fein; und von diefem tüchtigen, gediegenen Meifter haben fich einige Bilder erhalten, welche wieder eine Vermifchung der niederländifchen und italienifchen Richtung, jedoch mit allmählichem Vorklingen der letzteren, zeigen. Früher in Córdova thätig, malte er feit 1508 in Sevilla. Seine Hauptwerke find hier die drei allerdings felten fichtbaren Gemälde in dem Raume hinter dem Hochaltare der Kathedrale. Das Mittelbild ftellt die Geburt Mariae, die Seitenbilder ftellen die Verföhnung Joachim's mit Anna und Mariae Reinigung dar. Die fchönen Köpfe und der edle, trotz eckiger Brüche, grofse Wurf der Gewänder erinnern mehr an die Italiener als an die Niederländer. Das viele Blattgold, welches im Innern der Tafeln angewandt worden, ift bezeichnend für den Spanier. Ein bezeichnetes Bild des Meifters [2] bewahrt ferner die Rückwand des Chors der Kirche Santa Ana jenfeits des Guadalquivirs. Unter einem Baldachin thront die Jungfrau in reichem Goldbrokatkleide, eine Rofe in der Hand. Das Kind hält ein Buch; Engel verehren es; Petrus und Paulus ftehen auf den Seitentafeln. Das Bild ift kräftig und edel in den Formen, wie in der Farbe; an die niederländifche Art erinnert die Pracht der Gewänder; in den Köpfen aber meinte der Verfaffer eher oberitalienifche als florentinifche Anklänge zu verfpüren.

Sein Bild in der Kathedrale zu Sevilla.

in Santa Ana zu Sevilla.

Pedro Fernandez de Guadelupe.

An Alejo Fernandez fchliefst *Pedro Fernandez de Guadelupe* fich an, von dem die Kathedrale von Sevilla ein 1527 gemaltes Altarwerk befitzt, deffen

1) Der Verfaffer glaubte feinen Stil und feinen abgekürzten Namen jedoch in der **ju. fac. pintor** bezeichneten Grablegung in der Sammlung Cepero in Sevilla zu erkennen. Man vergleiche die Abkürzung des Namens bei Bermudez a. a. O. IV, S. 329.

2) Wie *Lücke* a. a. O. S. 243 mit Recht gegen Waagen a. a. O. S. 14 bemerkt.

Hauptbild eine Pietas nebft den trauernden Jüngern darftellt. Die Farbengebung ift hier von harmonifcher, prächtiger Tiefe.

Pedro Berruguete.

Aelter als diefe Meifter war *Pedro Berruguete*, deffen von Ponz noch bezweifelte Exiftenz von Bermudez mit reichlichen urkundlichen Nachrichten beglaubigt worden ift. Er war der Vater des berühmten fpanifchen Hochrenaiffancemeifters Alonfo Berruguete, war in Toledo und Avila thätig, erfreute fich feiner Zeit eines grofsen Rufes und fcheint um 1500 geftorben zu fein. In Avila malte er an dem grofsen Retablo des Hauptaltars der dortigen Kathedrale, welchen *Santos Cruz* und *Juan de Borgoña* feit 1508 vollendeten. Die zehn Haupttafeln diefes grofsen Altars ftellen Scenen aus dem Leben Chrifti dar; von diefen fcheinen der Oelberg, die Geifselung, die Auferftehung und die Vorhölle von Pedro Berruguete herzurühren. Ebenfo war der Meifter wahrfcheinlich[1]) Juan de Borgoña's Vorgänger in der Ausfchmückung des Winter-Kapitelfaales der Kathedrale von Toledo, »der in geringerem Mafsftabe für Spanien das ift, was der Saal der Chorbücher im Dome zu Siena mit den Malereien des Pinturicchio für Italien.« Berruguete fcheint hier das jüngfte Gericht und die drei Paffionsfcenen an der Eingangswand gemalt zu haben; hier, wie in Avila, find die ihm zugefchriebenen aber gerade die fchwächeren Bilder, welche den Stil der italienifchen Quattrocentiften in magerer Weife noch mit niederländifchen Reminiscenzen verquickt zeigen. *Juan de Borgoña* (erwähnt 1495—1533), deffen Name auf feinen ausländifchen Urfprung deutet, fchuf hier wie dort die beften Bilder. In jenem Altarwerke zu Avila find die Verkündigung, die Geburt Chrifti, die Verklärung und die Kreuzigung von feiner Hand. In dem Kapitelfaal zu Toledo aber malte er, ebenfalls nach 1508, im Auftrage des Kardinals de Cisneros die Reihe von Wandgemälden (Fresko mit Tempera übergangen) aus dem Marienleben; und unter ihnen die Bruftbilder der Erzbifchöfe von Toledo, deren Reihe fpäter von anderen Händen fortgefetzt wurde. Diefe Gemälde gehören mit ihren anfchaulichen Kompofitionen, ihren edlen, lebensvollen Charakteren, ihrer reinen, ftrengen Zeichnung und frifchen Färbung, die jedoch in den reichen landfchaftlichen Gründen vom fpanifch-bräunlichen Tone angehaucht ift, zu dem Beften, was im Anfang des 16. Jahrhunderts in Spanien gemalt worden; aber fie ftehen unter dem Einfluffe der italienifchen Quattrocentiften; fie erinnern bald an Domenico Ghirlandajo, bald an Perugino; und daher gehören auch fie noch in diefen Abfchnitt.

in Avila. — in Toledo. — Juan de Borgoña in Avila. — in Toledo.

Man fieht, die Mannigfaltigkeit der Richtungen, die fich in diefer Epoche in der fpanifchen Malerei kreuzten, ift fo grofs, dafs fie an Zerfahrenheit grenzt; und doch gewöhnten fich felbft die Fremden, die in Spanien arbeiteten, bald ein gewiffes nationales Etwas in Ton und Ausdruck an, welches feine Entwicklungsfähigkeit bald genug offenbaren follte.

1) Früher hielt man ihn für den alleinigen Urheber diefer Gemälde; Bermudez, welcher die Urheberfchaft Juan de Borgoña's nachgewiefen, läugnete jede Theilnahme Berruguete's; *Paffavant* (a. a. O. S. 88—89) fcheint das richtige Verhältnifs erkannt zu haben.

C. In Portugal.[1]

Allgemeines.

Die Kirchen und Klöſter Portugals, wie die Sammlung der Akademie zu Liſſabon, ſind reich an portugieſiſchen Gemälden, welche unter der Regierung Johann's II. (1484—1495), Emanuels des Groſsen (1495—1521) und Johannes III. (1521—1557) entſtanden ſind, aber bis tief in die Regierungszeit des letzteren hinein den »gothiſchen« Stil, wie man in Portugal ſagt, d. h. den Stil der Eyck'ſchen Schule zeigen, der jedoch hie und da modificirt erſcheint und gegen Ende der Epoche naturgemäſs Anläufe zu einer breiteren Formengebung nimmt. Die den Archiven entnommenen Malernamen, welche möglicherweiſe mit dem einen oder dem anderen dieſer Werke in Verbindung gebracht werden dürften, können uns hier nicht beſchäftigen; doch muſs ſofort daran erinnert werden, daſs die Portugieſen bis vor kurzem alle dieſe Bilder oder doch die Mehrzahl derſelben einem angeblich den gröſsten Malern der

Gran Vasco.

Welt ebenbürtigen Meiſter zuſchrieben, den ſie *Gran Vasco* nannten: vielleicht das groſsartigſte Beiſpiel der Zuſammenfaſſung des Heterogenſten unter einem halbmythiſchen Sammelnamen, welches die Kunſtgeſchichte kennt. Vasco iſt ein ſehr gebräuchlicher portugieſiſcher Taufname. Es ſind auch am Anfang und am Ende dieſer Epoche Maler namens Vasco nachgewieſen worden; ſo ſchon 1455, als Hofilluminator Alphons' V. ein Miniaturenmaler Vasco, der viel-

Vasco Eanes. Vasco Fernandez. Francisco Fernandez.

leicht mit dem 1450 erwähnten Maler *Vasco Eanes* identiſch iſt; ſo, erſt 1552 in Vizeu geboren, *Vasco Fernandez*, der Sohn des Malers *Francisco Fernandez*. Jenen erſteren hielten portugieſiſche Kenner noch 1843 für den echten »groſsen Vasco«, in dieſem letzteren glaubte der Graf Raczynski denſelben entdeckt zu haben. Robinſon hat jedoch nachgewieſen, daſs der 1552 geborene Vasco gar nicht nothwendigerweiſe Maler geweſen ſein müſſe und der Zeit nach, in welcher er gelebt, unmöglich die Gemälde in Vizeu, die der Graf Raczynski ihm zuſchrieb, gemalt haben könne. Dagegen fand Robinſon den Namen *Vasco*

Vasco Fernandez d. ä.

Fernandez (vielleicht eines Vorfahren des Raczynski'ſchen) auf einem Triptychon im Beſitze des Herrn Antonio Joſé Pereira in Vizeu, welches im Mittelbilde eine Kreuzabnahme, auf den Flügeln den heiligen Franz in Verzückung und den heiligen Antonius den Fiſchen predigend, zeigte, nicht ſpäter als 1520 gemalt ſein konnte, vortrefflich in ſeiner vlämiſchen Art, leider aber ſtark beſchädigt war. Aus dieſen und vielleicht noch anderen Vasco's machte die Phantaſie einer Zeit, die kein Auge für Stilwandlungen beſaſs, einen einzigen Gran Vasco, dem nun auch die Bilder zugeſchrieben wurden, deren Meiſter niemals Vasco geheiſsen; und den Gran Vasco als ſolchen müſſen wir daher (im Gegenſatze zu Raczynski und Robinſon) doch wieder mindeſtens als halbmythiſche Figur bezeichnen.

---

1) *Le Comte A. Raczynski:* Les arts en Portugal. Paris 1846. — Derſelbe: Dictionnaire historico-artistique du Portugal 1847. — *J. C. Robinſon*: The early portuguese school of painting, Fine Arts quarterly Review 1866 p. 375—400. — Der Catalogo provisorio da Galeria nacional de Pintura etc. (Liſſabon 1872), Einleitung p. 18, empfiehlt die portugieſiſche Ueberſetzung des zuletzt genannten Aufſatzes und erkennt deſſen Reſultate an.

Was nun die Bilder betrifft, so werden wir an ihnen eine Schule von Lissabon und eine Schule von Vizeu unterscheiden können. Robinson wollte nur ein einziges Bild der Lissaboner Sammlung, eine kleine Johannesgestalt, der Schule von Vizeu zuschreiben, alle übrigen hielt er für viel schwächer. An diesen Lissaboner Bildern hatte aber schon Graf Raczynski verschiedene Hände erkannt, welche er nach ihren Eigenschaften, ihrer Herkunft, ihrem Gegenstande und ihrer wirklichen oder vermeintlichen Bezeichnung als Meister der guten Gewänder, als Meister des Klosters S. Bento, Meister der Muttergotteskirche, Meister von Setubal, Meister des Centurionenbildes, Abraham Prim u. s. w. benannte. Obgleich die meisten dieser Bilder erst im 16. Jahrhundert gemalt worden, zeigen sie doch noch deutlich den Einfluss der älteren Niederländer; und dasselbe gilt von den Gemälden in der Bibliothek, der Kathedrale und im erzbischöflichen Palais zu Evora, die sich jenen anschliessen.

Schule von Lissabon. Verschiedene Meister. Evora.

Robinson hat dagegen die Bilder der Schule von Vizeu zu classificiren versucht. Hervorzuheben sind zunächst die vor 1520 entstandenen, ursprünglich vielleicht zu einem grösseren Retablo vereinigt gewesenen vierzehn Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Kapitelsaal der Kathedrale von Vizeu. Dann würde das erwähnte bezeichnete Bild des Vasco Fernandez, etwa 1520 gemalt, folgen; und erst der Zeit zwischen 1530—40 würde ein Meister angehören, der sich auf dem Gemälde der Ausgiessung des heiligen Geistes in der Sakristei der Heiligenkreuzkirche zu Coimbra deutlich *Velasco*[2]) bezeichnet hat und wahrscheinlich identisch ist mit dem Meister der grossen Tafeln, welche das Martyrium des heiligen Sebastian, den thronenden Petrus, die Taufe Christi und die Ausgiessung des heiligen Geistes darstellen und in der Sakristei der Kathedrale von Vizeu aufbewahrt werden, sowie mit dem Meister des grossen Kreuzigungsbildes (Christus und die beiden Schächer am Kreuze, die ohnmächtige Maria von drei Frauen gestützt, die Soldaten, welche Christi Kleider theilen, die berittenen Kriegsknechte u. s. w.) in der Jesuskapelle neben der Kathedrale.[3]).

Schule von Vizeu. Velasco. Seine Werke.

Alle diese Werke sind in ihrer Art wirklich bedeutend. Jene vierzehn Gemälde des Kapitelsaales zu Vizeu reihen sich den Werken eines Hugo van der Goes und Memling an; sie verbinden die sicherste und gewissenhafteste Durchführung aller Einzelheiten mit klaren, lichtvollen Hintergründen und tiefer, leuchtender Farbenpracht. Die Bilder Velasco's zeigen zugleich eine breitere Formengebung im Sinne mancher ebenfalls im Wesentlichen an der altvlämischen Tradition festhaltenden niederrheinischen und niederländischen Zeitgenossen und eine Fülle von Ausdruck, die z. B. in der grossen Kreuzigung dramatisches Leben gewinnt.

In demselben Sinne malten auch die portugiesischen Miniaturmaler jener Zeit. Aus eigener Anschauung kann der Verfasser die Chronik Johanns I. von Portugal in der Madrider Nationalbibliothek hervorheben, deren zahlreiche Ini-

Portugiesische Miniaturen.

1) Les arts en Portugal p. 365 ff.

2) *Robinson* a. a. O. S. 391.

3) Eine Reproduktion dieser Kreuzigung bei Raczynski, vor dem Titel des „Dictionnaire", eine solche des thronenden Petrus bei S. 93 desselben Werkes. Es sind eben die Gemälde, in denen Raczynski die Hauptwerke des „Gran Vasco" sah.

tialen und Vignetten eine korrekte Zeichnung und gedämpfte, aber harmonische Färbung zeigen. Als Miniaturmaler war auch *Antonio d'Olanda* bekannt, der Vater jenes *Francisco d'Olanda*, dessen oft genannter Kunstbericht [1]), den er 1549 nach seiner Heimkehr aus Italien an Johann XI. richtete, recht eigentlich den Zweck verfolgte, gegen die niederländische Richtung der portugiesischen Kunst zu protestiren und auch an der Mündung des Tajo die italienische Richtung des Cinquecento vorzubereiten.

Ant. und Franc. d'Olanda.

1) In französischer Uebersetzung bei Raczynski a. a. O. p. 5—77.



VIERTES BUCH.

DIE MALEREI DER BLÜTHEZEIT

DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

I. ABTHEILUNG.

DIE DEUTSCHE UND NIEDERLÄNDISCHE MALEREI DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS.

Vorbemerkungen.

Charakteristik des 16. Jahrh.

Die fpätere Epoche des grofsen Zeitalters der »Wiedergeburt« unterfcheidet fich in ihren Grundlagen nicht von der früheren; allmähliche Uebergänge leiten daher auch vom fünfzehnten in's fechzehnte Jahrhundert, von der Frührenaiffance zur Hochrenaiffance hinüber; doch kann man im allgemeinen fagen, dafs das erfte Drittel des fechzehnten Jahrhunderts vollendet, was das fünfzehnte angeregt und begonnen hat, dafs die neue Aera fich zur alten verhält, wie die Erfüllung zur Verheifsung, wie der Hochfommer zum Frühling; und deutlich genug läfst fich der Fortfchritt an der erhöhten Freiheit formaler und geiftiger Bewegung, an der gröfseren Klärung der Gegenfätze verfchiedener Richtungen und an der wirkfameren Zufammenfaffung des Einzelnen zu klarerem, einheitlicherem Ganzen erkennen.

Wechfelwirkung zwifchen den Künften und den übrigen Kulturerfcheinungen.

Diefer Zug der neuen Zeit macht fich in allen anderen Künften ebenfogut geltend, wie in der Malerei; er zeigt fich aber auch auf allen übrigen Gebieten der Kultur ebenfo mafsgebend, wie auf demjenigen der Künfte. Eine lebendige Wechfelwirkung findet zwifchen allen Errungenfchaften ftatt. Selbft in den politifchen Geftaltungen macht fich das Streben zum Ganzen bemerkbar. Ein Reich, in dem die Sonne nicht unterging, wie dasjenige der habsburgifchen Weltmonarchie, wäre noch im fünfzehnten Jahrhundert undenkbar gewefen. Ueberhaupt zeitigten die grofsen Erfindungen und Entdeckungen des fünfzehnten Jahrhunderts jetzt erft ihre beften Früchte. Die Pfade, welche kühne Seefahrer zu den fernen Palmenländern des Oftens und Weftens bahnten, wie die Wege, welche nicht minder kühne Aftronomen dem Auge durch die Wunder des zum Weltgebäude erweiterten Sternenhimmels wiefen, dehnten den geiftigen Gefichtskreis der Völker aus. Der Umfchwung, den die Buchdruckerkunft hervorgerufen, zeigte fich jetzt erft in der immer umfangreicheren Theilnahme immer weiterer Kreife der Nationen an der Arbeit der erlefenen Geifter. Jetzt

erst wurden verschiedene Anlagen und Richtungen sich über ihre eigenen Ziele klar; jetzt erst konnten z. B. die Bibelübersetzungen ganzen Völkern in's Bewuſstsein übergehen und die Loslösung eines groſsen Theiles Europa's von der römischen Kirche veranlassen. Zugleich werden die antiken Studien, welche auch in den nördlichen Ländern immer ernster und immer systematischer getrieben werden, immer maſsgebender für die formale Seite der Durchbildung aller geistigen, literarischen und künstlerischen Arbeit; und diese künstlerische Arbeit tritt in den geistig reifsten Ländern immer mehr in den Vordergrund. Die Künstler schwingen sich zu einer immer höheren gesellschaftlichen Stellung empor, je bestimmter die höhere Kunst, wenn auch keineswegs in allen Stücken zu ihrem Vortheil, sich vom Handwerke trennt und selbst mit dem Bewuſstsein auftritt, eine geistige Weltmacht zu sein. Während aber die antikisirende Richtung der Hochrenaissance ihren klarsten Ausdruck in der Baukunst findet, spiegelt die Gesammtheit der bewegenden Kräfte jener Tage sich in keiner Kunst lebendiger wieder, als in der Malerei. Diese übernimmt die Führung. Die Maler sind die berühmtesten Künstler der Zeit. Die Malerei ist die Trägerin aller neuen Regungen.

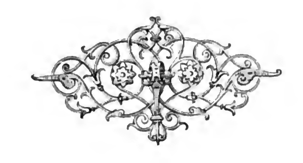
Die Malerei des 16. Jahrh.

Wo das fünfzehnte Jahrhundert sich oft genug mühsam abrang, die theoretisch gewonnnne Einsicht auf dem Gebiete der Malerei in die Praxis zu übersetzen, schaltet das sechzehnte Jahrhundert frei mit einem in Fleisch und Blut übergegangenen Besitze; wo das fünfzehnte Jahrhundert sich in Einzelheiten verliert und manchmal den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht oder nicht zur Geltung kommen läſst, geht das sechzehnte Jahrhundert geradeweges auf sein Hauptziel los und zeigt die Klarheit seiner Einsicht und die Gröſse seiner Anschauung in der Unterordnung des Unwesentlichen unter das Wesentliche. Wo das fünfzehnte Jahrhundert bei allem erstrebten Realismus und bei aller Innigkeit der geistigen Empfindung eckig, befangen, hart und steif bleibt, macht dem sechzehnten Jahrhundert die volle, sich als schlichtes Spiegelbild der Wirklichkeit gebende Wahrheit so wenig Schwierigkeiten mehr, daſs es daran denken kann, eine höhere und tiefere Gesetzmäſsigkeit als diejenige des zufälligen einzelnen Falles aufzusuchen und zur vollen Schönheit hindurchzudringen, ohne der Wahrheit untreu zu werden. Zugleich verändert das Streben nach gröſserer, oft auch nach geistigerer Auffassung die Stellung des Künstlers zu seinem Stoffe. Dem Realismus des fünfzehnten Jahrhunderts gelang vor allen Dingen die Wiedergabe der Eigenart einzelner Individuen. Im sechzehnten Jahrhundert drängt sich umgekehrt die eigene Individualität der groſsen Meister mehr in den Vordergrund. Insofern kann man den Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts eine gröſsere objektive Individualität, der Kunst seit dem sechzehnten Jahrhundert eine gröſsere subjektive Individualität zuschreiben. Am gröſsten aber bleiben die groſsen Meister der ersten Generation der neuen Aera, denen es gelingt nach beiden Seiten hin individuell zu sein.

Die tonangebenden Länder.

Die groſsen italienischen und deutschen Meister des ersten Drittels des neuen Jahrhunderts, von denen jedoch einige in's zweite oder gar in's dritte Drittel hinüberreichen, sind die eigentlichen klassischen Gröſsen dieser Epoche der Malerei. Einige Niederländer, welche ihre alte Selbständigkeit mit dem gröſseren Wurfe zu vereinigen wissen, schlieſsen sich ihnen ebenbürtig an. Unzweifelhaft aber stehn die Italiener jetzt an der Spitze der Bewegung. In

Lionardo da Vinci, Michel-Angelo, Rafael, Correggio, Tizian feiert die Richtung der neuen Zeit ihre entfcheidendften und herrlichften Triumphe. Bald liegt ganz Europa in ihren Feffeln. Die Nachahmung ihres Stiles führt aber die in dem Boden einer anderen nationalen Eigenart wurzelnden nordifchen Künftler rafch zum Verfall. Ihre Kunft wird konventionell und manirirt. Die Behandlung der europäifchen Malerei unter dem Banne diefes Italismus mufs einem befonderen Abfchnitte vorbehalten werden. Innerhalb der Blüthezeit des fechzehnten Jahrhunderts aber müffen die grofsen deutfchen und niederländifchen Meifter, welche im Wefentlichen ihren nationalen Eigenthümlichkeiten treu bleiben, gerade weil fie mit den letzteren auch manche Herbheiten des fünfzehnten Jahrhunderts noch weit in's fechzehnte herübertragen, im Intereffe eines ftufenweifen Fortfchritts der hiftorifchen Darftellung vor ihren bahnbrechenden italienifchen Zeitgenoffen betrachtet werden.



ERSTER ABSCHNITT.

Die deutsche Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.[1])

chiller hatte Recht: »Keines Mediceers Güte lächelte der deutſchen Kunſt«. Um ſo bewundernswerther bleibt es, wie deutſche Maler jener Tage ſich durch eigene Kraft zum Range der erſten Gröſsen aller Zeiten und aller Völker emporarbeiteten.

Die deutſchen Groſsen und die Malerei.

Man kann zwar nicht ſagen, daſs die deutſchen Kaiſer dieſer Zeit, Maximilian I. und Karl V., nicht kunſtliebend geweſen wären; aber der vielſeitig zerſplitterte »letzte Ritter« förderte die Kunſt eigentlich nur, ſofern ſie ſeinem Ruhme diente, und Karl V. bevorzugte ausländiſche Meiſter. Man kann auch nicht ſagen, daſs gar keine Groſsen des Reiches ſich der deutſchen Maler angenommen hätten. Die Kurfürſten Friedrich der Weiſe und Johann Friedrich der Groſsmüthige von Sachſen, der Kardinal Albrecht von Brandenburg, welcher zugleich Erzbiſchof von Magdeburg und Kurfürſt von Mainz war, der Herzog Wilhelm in Bayern und andere wuſsten die deutſchen Maler zu ſchätzen und zu beſchäftigen. Aber wie wenige waren ſie, verglichen mit der langen Reihe italieniſcher Fürſten, deren Kunſtliebe ſprichwörtlich wurde!

Die deutſchen Städte und die Malerei.

Noch weniger vermochten die deutſchen Städte mit ihren italieniſchen Schweſtern in der Pflege der ſchönen Künſte zu wetteifern. Dürer ſchrieb vier Jahre vor ſeinem Tode an den Rath von Nürnberg: »Ich habe auch, wie ich in Wahrheit ſchreiben kann, die dreiſsig Jahre, die ich zu Hauſe geſeſſen bin,

1) An einer vom gegenwärtigen Standpunkte der Wiſſenſchaft aus zuſammenfaſſenden Behandlung fehlt es leider noch. Genannt ſeien: *Joachim von Sandrart*: Teutsche Akademie der Edlen Bau- Bild- und Malereykünste, Nürnberg 1675—1679. — *J. D. Fiorillo*: Geſchichte der zeichnenden Künſte in Deutſchland etc., Hannover 1815—1820. — *Ernſt Förſter*: Geſchichte der deutſchen Kunſt, Leipzig 1851—1860. — Dazu deſſelben: Denkmale deutſcher Kunſt, Leipzig 1855—1369. — *G. F. Waagen*: Handbuch der Geſchichte der deutſchen und niederländiſchen Malerſchulen, Stuttgart 1862. Die neueſte Ausgabe dieſes Werkes, welche der neueren Forſchung wenigſtens theilweiſe gerecht wird, iſt die engliſche von *J. A. Crowe*, London 1874. — Die gründlichen Studien über die deutſchen Meiſter dieſer Epoche, welche Dr. *L. Scheibler* neuerdings gemacht hat, ſind noch nicht veröffentlicht. Der Verfaſſer war aber, dank dem freundlichen Entgegenkommen Scheibler's, in der Lage, deſſen reiches handſchriftliches Material zu benutzen.

in diefer Stadt nicht für fünfhundert Gulden Arbeit bekommen, was ja wahrlich eine geringe und lächerliche Summe ift«. Dabei rechnete Dürer ficher die Privatbeftellungen mit; und gleichwohl beftellten alles in allem die einzelnen reichen Patrizier noch öfter Gemälde, als die Städte; aber Altartafeln beftellten fie mehr zum Heile ihrer Seele und Bildniffe mehr zur Aufrechterhaltung ihrer Familientraditionen, als aus Liebe zur Kunft. Die deutfchen Bürger jener Tage waren zu fehr von theologifchen Streitfragen in Anfpruch genommen und dachten zu abftrakt, um das Kunftfchöne um feiner felbft willen zu pflegen; und wenn es auch veraltet ift, zu fragen, ob die Reformation den Künften gefchadet habe — Dürer, Holbein, Kranach u. f. w. waren der Sache Luther's ergeben — fo läfst fich doch nicht läugnen, dafs die kirchlichen Stiftungen, denen die meiften gröfseren Gemälde ihre Entftehung verdankten, nach der Einführung der neuen Lehre abnahmen. Dazu kam, dafs der öffentlichen Kunft in Deutfchland,[1] fo in diefem Zeitraum, wie im vorigen, fchon durch die Entwickelung des Bauftils andere Bahnen vorgezeichnet blieben, als in Italien. Ihr Klima und ihre Lebensgewohnheiten wiefen die Italiener auf die grofse Wandmalerei hin, für welche ihre Baukunft den Raum freihielt. Die öffentliche Kunft der Italiener blieb monumental und wirkte, Strenge, aber auch Gröfse und Freiheit verleihend, auf die Staffeleimalerei zurück. In Deutfchland aber, wo die gothifche Baukunft mit ihrer Auflöfung der Wandflächen auch in diefem Zeitabfchnitt noch mafsgebend blieb, fehlte in vielen Fällen fchon der Raum für eine freie Bewegung der Wandmalerei. Auch liefsen das nordifche Klima und die germanifchen Lebensgewohnheiten das Publikum feine geiftige Anregung lieber am eigenen häuslichen Heerde, als in der Oeffentlichkeit finden.

Einflufs der Reformation.

Ein Grundunterfchied zwifchen deutfcher u. italienifcher öffentlicher Kunft.

Daher fuchte hier die öffentliche Kunft jeden einzelnen Kunftfreund in Geftalt der leicht zu vervielfältigenden Holzfchnitt- und Kupferftichblätter zwifchen feinen vier Wänden auf; und die minutiöfen Anforderungen diefer Techniken wirkten auch auf die Staffeleimalerei zurück. Während diefe letztere fich alfo in Deutfchland, abgefehen von folcher Rückwirkung, unter ähnlichen Bedingungen entfaltete, wie in Italien, vertreten die volksthümlichen Künfte des Holzfchnittes und Kupferftiches im öffentlichen Kunftleben hier vielfach die Rolle der monumentalen Wandmalerei des Südens. Ein vollerer Gegenfatz läfst fich gar nicht denken. Die Kunftgefchichte mufs denfelben betonen; und die Gefchichte der deutfchen Malerei jener Tage mufs die Kupferftiche und die Holzfchnitte als ebenbürtige Gefchwifter der Oel- oder Temperatafeln behandeln.

Holzfchnitt und Kupferftich.

Beftätigt aber wird diefer Gegenfatz durch die Thatfache, dafs der Kupferftich, wie wir fehen werden, gerade in jenen oberdeutfchen Städten zurücktrat, welche in der Bemalung der Aufsen- und Innenwände ihrer Häufer mit den Oberitalienern wetteiferten, während der Holzfchnitt allerdings hier fo gut, wie in den anderen deutfchen Städten, dem Bedürfniffe des Buchdrucks diente.

Alles in allem würde die deutfche Renaiffancekunft ohne den Holzfchnitt und den Kupferftich arm und einfeitig erfcheinen. Mit ihnen aber erfcheint fie reich und mannichfaltig. Gerade in diefen Bilderblättern fpiegelt fich das

1) Einen grundlegenden Auffatz über diefes Thema veröffentlichte *A. Springer* in feinen Bildern aus der neueren Kunftgefchichte, Bonn 1867, S. 171—206.

Leben und Treiben, das Denken und Empfinden des deutfchen Volkes am unverfälfchteften wieder: fein geiftiges Ringen und fein urwüchfiges Sichgehenlaffen, fein Ernft und fein Humor, feine Derbheit und fein Zartgefühl.

A. Albrecht Dürer.[1])

Verbreitung von Dürer's Ruhm.

Der gründlichfte und charaktervollfte, der gedankentieffte und phantafiereichfte deutfche Künftler jener Zeit und aller Zeiten war *Albrecht Dürer*. Schon feinen Zeitgenoffen imponirte feine ernfte Gröfse fo gewaltig, dafs fein Ruf fich rafch über die Grenzen Deutfchlands verbreitete. Die Italiener hielten ihn für den gröfsten nichtitalienifchen Künftler und fügten hinzu, er würde auch der befte aller italienifchen Meifter geworden fein, wenn ihm geftattet gewefen wäre, in Florenz zu leben oder in Rom die Antike zu ftudiren. Dafs die grofsen Italiener die Eigenfchaften, die fie an Dürer vermifsten, nämlich die volle Reinheit und Einfachheit der Formen, wirklich vor ihm voraushaben, werden wir nicht läugnen; da wir aber die Geltung einer grofsen und feffelnden künftlerifchen Erfcheinung mit nach dem Mafse ihrer örtlich und zeitlich bedingten Selbftändigkeit beftimmen, fo wird auch Dürer uns gerade nur in feiner Eigenart fein können, was er uns ift.

Dürer's Kunftcharakter.

Niemals hat ein Künftler ernfthafter darnach errungen, als Dürer, fich Rechenfchaft über feine Begriffe von Wahrheit und Schönheit zu geben. Seine theoretifchen Schriften beweifen das ebenfo klar, wie die lange Reihe feiner erhaltenen vollendeten Werke und Studien. Eine Folge diefes Strebens und Ringens ift es, dafs Stilwandlungen im Gefolge verfchiedener Einflüffe bei Dürer keineswegs ausgefchloffen find. Eine Folge der Selbftändigkeit feines Genius und der ftarken grofsen Ueberzeugungstreue, mit der er fich felbft ftets als Deutfchen oder Nürnberger bezeichnete, ift es aber, dafs jene Wandlungen geringer find, als fein eigenes, felbftändiges Stilgefühl. Die harten Körperformen, die herben Gefichtszüge, die trotz ihres grofsen Gefammtwurfs an vielen Stellen kleinlich gebrochene, knittrige Faltengebung hat er als Manier der Zeit und der Schule, aus denen er hervorgewachfen, geerbt; aber die gröfsere Freiheit und Reinheit der Formenfprache feiner grofsen italienifchen Zeitgenoffen ift, wie wir fehen werden, keineswegs fpurlos an ihm vorübergegangen.

1) Die Dürerliteratur lenkt mit *F. Campe's* »Reliquien von A. Dürer«, Nürnberg 1828, in wiffenfchaftliche Bahnen ein. Von *J. Heller's* grofsgeplantem Werke »Das Leben und die Werke A. Dürer's«, erfchien nur der zweite, ein unkritifches Verzeichnifs der Werke enthaltende Band in zwei Abtheilungen, Bamberg 1827. Immer noch lefenswerth ift *K. B. Stark's* Auffatz über A. Dürer von 1851 (Neuer Abdruck in feinen Vorträgen und Auffätzen, Leipzig 1880). Von den übrigen deutfchen Werken über Dürer aus den mittleren Vierteln unferes Jahrhunderts ift nur noch hervorzuheben *A. v. Eye's* »Leben und Wirken Dürer's«, Nördlingen (2. Auflage) 1869. Ueber englifche Dürerbücher: *Thaufing* in Lützow's Zeitfchrift V. S. 157. Die reiche Dürerliteratur in deutfchen Zeitfchriften wurde überholt durch *M. Thaufing's* klaffifches Werk: »Dürer, Gefchichte feines Lebens und feiner Kunft«, Leipzig 1876. Gleichzeitig vertrat *W. Schmidt* in feiner Biographie in Dohme's »Kunft und Künftler« eine eigene, von der unferen abweichende Auffaffung des Meifters. Seitdem find befonders *Sidney Colvin's* Auffätze (A. Dürer, His teachers, his rivals, his scholars), im Portfolio 1877, und *Ch. Ephruffi's* Artikel in den letzten Jahrgängen der Gazette des Beaux-Arts bemerkt worden. Erftere befchäftigen fich jedoch ausfchliefslich mit den Kupferftichen, letztere hauptfächlich mit den Handzeichnuugen des Meifters.

Eine Haupteigenfchaft Dürer's war es jedoch, nichts Fremdes nur äufserlich zu reproduciren, fondern es fich tief innerlich mit dem Verftande und dem Gefuhle anzueignen, ehe er es als das Seine wieder verwerthete. Damit hängen feine praktifch ziemlich unfruchtbaren Zahlenfpekulationen auf dem Gebiete der Proportionslehre zufammen; damit aber auch fein unbedingter Refpekt vor der Natur, der ihn trotz des Idealismus feiner geiftigen Anfchauungsweife zu einem der gröfsten Realiften aller Zeiten macht. »Wahrhaftig,« fagt er einmal, »fteckt die Kunft in der Natur; wer fie heraus kann reifsen, der hat fie;« und ein anderes Mal fügt er hinzu: »aber je genauer dein Werk dem Leben gemäfs ift in feiner Geftalt, defto beffer erfcheint dein Werk.«[1]) Kein Künftler der Welt vielleicht hat jeden Strich, den er gezeichnet, mit foviel Vorbedacht und Ueberzeugung gezeichnet, wie Dürer in feiner beften Zeit es gethan. Daher erfcheinen viele Kompofitionen Dürers als die befte, ja, man meint, als die einzig mögliche Löfung der geftellten Aufgabe; daher erfcheint Dürer felbft in den Studien und Skizzen zu dem (z. B. landfchaftlichen) Beiwerk feiner Gemälde als Bahnbrecher neuer Gebiete; daher athmet alles, was er gefchaffen, mit feiner Individualität zugleich durch und durch nationale deutfche Eigenart; daher aber genügten Dürer in der Regel auch der Holzfchnitt oder der Kupferftich, ja oft genug fogar die miniaturartigen Techniken der kolorirten Federzeichnung, des eigentlichen Aquarells oder der Temperamalerei auf einem Pergamentblatte, um auszudrücken, was ihn intereffirte oder bewegte. Bei keinem Künftler ift es nöthiger, als bei ihm, diefe lofen Blätter ftets mit zu berückfichtigen.

Dürer's Leben.

Albrecht Dürer ftammte, wie fo mancher Maler feiner Zeit, aus einer Goldfchmiedewerkftatt. Sein Grofsvater, mag diefer nun Magyare oder Deutfcher gewefen fein[2]), war Goldfchmied in einer kleinen Stadt Ungarns. Sein Vater, Albrecht Dürer d. ä., »ein kunftreicher, reiner Mann«[3]), kam als Goldfchmied nach Nürnberg und verheirathete fich dort mit der Bürgerstochter Barbara Holper. Albrecht Dürer, der Maler, wurde am 21. Mai 1471 geboren.

Seine Lehrjahre.

Anfangs lernte auch er bei feinem Vater das Goldfchmiedehandwerk; aber 1486 wurde er, feiner feurigen Sehnfucht entfprechend, zu Michael Wolgemut, dem tüchtigen Vertreter der älteren fränkifchen Malerei (oben S. 119—123), in die Lehre gefchickt. Drei und ein halbes Jahr lernte er in deffen Werkftatt die Malerei.

Seine Wanderjahre.

Dann, am Ofterfonntag des Jahres 1490, ging der neunzehnjährige Jüngling auf die Wanderfchaft. Wir haben Grund anzunehmen, er fei über Strafsburg nach Colmar, dann, da er M. Schongauer hier nicht mehr am Leben traf, weiter nach Bafel, endlich über die Alpen nach Venedig gezogen.

Beeinfluffung durch Mantegna.

Die Frucht diefer erften venezianifchen Reife[4]) war eine Beeinfluffung Dürer's durch

1) Ueber Dürer's Theorien vergleiche man *A. v. Zahn* »Dürer's Kunftlehre und fein Verhältnifs zur Renaiffance«, Leipzig 1866. — Dazu auch *G. Frizzoni* im Archivio veneto 1878 I. p. 251, II. p. 5.

2) Ueber den gegenwärtigen Stand diefer Streitfrage vergleiche man *M. Thaufing's* Artikel in der Wiener Abendpoft vom 14. Okt. 1878; abgedruckt in Lützow's Zeitfchrift XIV. S. 41.

3) Diefes, wie faft alles Authentifche, was wir von Dürer's Leben und Familienverhältniffen wiffen, ftammt aus des Meifters eigenen Aufzeichnungen, in die Sprache der Gegenwart überfetzt von *M. Thaufing*: »Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime«, Wien 1872; Eitelberger'fche Quellenfchriften zur Kunftgefchichte III.

4) Neuerdings ift diefelbe ohne Grund von *Ch. Ephruffi* wieder geleugnet worden; Gazette des Beaux-Arts Vol. XV (1877) p. 605—611.

Mantegna und andere Italiener, wie ſie ſchon durch ſeine von 1494 datirten Kopien nach Stichen Andrea's in der Albertina zu Wien und durch die intereſſante, in demſelben Jahre einem anderen alten Kupferſtiche entlehnte Zeichnung »Orpheus von Bacchantinnen erſchlagen« im Kupferſtichkabinet zu Hamburg bezeugt wird. Die in verſchiedenen Sammlungen zerſtreuten Blätter ſeines damaligen Skizzenbuches beweiſen aber einerſeits, daſs er auch antike Statuen, wo er ihrer habhaft werden konnte, nachzeichnete und verwendete [1]), andererſeits, daſs er der Natur in jeder Geſtalt beizukommen trachtete. Nach ſeiner Heimkehr verheirathete der junge Meiſter ſich mit Agnes Frey, blieb aber vielleicht noch einige Jahre in Beziehungen zu Wolgemut's Werkſtatt, um erſt 1497, dem Jahre, in welchem er ſein bekanntes Monogramm annahm, eine ſelbſtändige Werkſtatt zu gründen. [2]) In dem nun folgenden erſten Jahrzehnt ſeiner ſelbſtändigen Thätigkeit ſtieg Dürer raſch vom handwerksmäſsigen Betriebe zur künſtleriſchen Freiheit empor. In engſter Beziehung zu den groſsen Nürnberger Humaniſten jener Tage erweiterte er ſeinen geiſtigen Geſichtskreis. Mit Willibald Pirkheimer, dem Gelehrten, Staatsmann und Feldherrn, ſchloſs er die innigſte Freundſchaft für's Leben. Anton Koburger, der berühmte Buchdrucker, war ſogar ſein Gevatter geweſen. Zugleich empfing Dürer in dieſer Periode eine neue Anregung im formenſuchenden Sinne durch jenen halbgermaniſirten venezianiſchen Meiſter Jacopo de' Barbari, deſſen oben gedacht worden (S. 347); und ſchon dieſer Periode jenes Lebens gehören eine Reihe ſeiner bekannten Tafelbilder, ſeiner Holzſchnitte und ſeiner Kupferſtiche an. Im Jahre 1505 zog es den raſtlos ſtrebenden, wenngleich bereits berühmten und in den Vollbeſitz ſeiner künſtleriſchen Kräfte gelangten Meiſter abermals nach Venedig. Unerſchüttert in den echt deutſchen Grundlagen ſeines künſtleriſchen Geiſtes, aber doch leiſe berührt von der »ſchöneren« Formengebung der Italiener kehrte er 1507 in ſeine Vaterſtadt zurück. Sein eigenſtes Weſen haftete freilich mit allen Wurzeln in dem Boden der weſentlich naturaliſtiſchen nordiſchen Renaiſſance. Daſs das antikiſirende Element der italieniſchen Renaiſſance etwas Neues, Fremdes hinzubrachte, konnte Dürer in Venedig weniger klar werden, als es ihm in Rom oder Florenz geworden wäre, und als Gegenſätze hat Dürer die beiden Hauptſeiten der Renaiſſance nie empfunden; aber es war ihm ſelbſtverſtändlich, daſs er das Antike nur wieder verwerthen konnte, ſoweit es und ſo wie es ein Stück ſeiner ſelbſt geworden war. In Nürnberg folgten dann auſserordentlich produktive Jahre des Meiſters. Jetzt erſt entſtanden ſeine gewaltigſten eigenhändigen Gemälde; jetzt erſt gab er ſeine Holzſchnittfolgen in Buchform heraus; jetzt erſt bereicherte er die Kupferſtechertechnik durch immer neue Verſuche und Errungenſchaften. Seit 1512 arbeitete er auch für Kaiſer Maximilian. Seit 1515 lieſs dieſer ihm durch die Stadt Nürnberg ein jährliches Leibgeding von 100 Gulden auszahlen; 1518 zog er ihn an den Augsburger Reichstag.

Zeichnungen in Wien und in Hamburg.

Beeinfluſſung durch die Antike.

Sein Monogramm.

Dürer in Nürnberg.

Dürer's zweite venezianiſche Reiſe.

Dürer wieder in Nürnberg.

Beziehungen zu Kaiſer Maximilian.

Dürer in den Niederlanden.

Eine neue Wendung in Dürer's Leben trat in den Jahren 1521—22 durch ſeine niederländiſche Reiſe ein, über welche wir durch ſein erhaltenes Tage-

---

1) Dr. *Fr. Wickhoff:* »Dürer's Studium nach der Antike« in den Mittheilungen für öſterreichiſche Geſchichtsforſchung, Bd. I, Heft 3 (1880).

2) *F. Harck:* »Das Original von Dürer's Poſtreiter«, Innsbruck 1880.

buch [1]) so genau unterrichtet sind. Seine Frau, über deren angebliche Xanthippennatur früher viel gefabelt worden [2]), begleitete ihn. Wohin der Meister kam, wurde er als der weltberühmte grosse Meister empfangen und gefeiert, am glänzendsten in Antwerpen, welches ihn ebenso vergeblich, wie Venedig es schon früher gethan, durch das Anerbieten eines Jahrgehaltes ganz an sich zu fesseln suchte. Reiche neue Eindrücke, aber auch den Keim seiner letzten, seine Lebenskräfte aufzehrenden Krankheit brachte Dürer von dieser Reise mit nach Nürnberg heim. Hier schuf er noch seine freisten und grofsartigsten Gemälde und beschäftigte sich schliesslich mit der Zusammenfassung und Herausgabe seiner theoretischen und schriftstellerischen Arbeiten [3]). Ueber ihnen aber überraschte ihn der Tod. Dürer starb am 6. April 1528.

Sein Tod.

Dürer's Gemälde.

Indem wir zur Betrachtung von Dürer's Gemälden übergehen, fällt uns sofort auf, dafs er auch insofern ein charakteristischer Vertreter der den monumentalen Aufgaben entfremdeten deutschen Kunst ist, als er niemals ein Wandgemälde gemalt hat. Nur Entwürfe für die Malereien der Hauptwand des grofsen Rathhaussaales in Nürnberg hat er nach der Heimkehr von den Niederlanden geschaffen. Links sieht der Beschauer eine Darstellung der »Verläumdung« nach der Beschreibung, die Lucian von dem Gemälde des Apelles (vgl. Bd. I. S. 58) entwirft; eine Komposition, zu welcher die Federzeichnung vom Jahre 1522 sich in der Albertina zu Wien befindet. Sie wirkt lebendig und gedankenreich, obgleich sie die antike Allegorie stark in's deutsche übersetzt. Die Wahrheit ist reich im Fürstinnenkostüm der Zeit Dürer's gekleidet. Sie trägt ein langes Schleppengewand, einen breitgeränderten Federhut und hält in der Linken ein Scepter, in der Rechten aber, auf einer Schale, das Strahlenhaupt der Sonne. Der schmalere mittlere Wandtheil zwischen den beiden Thüren wird von der lebensgrofsen und lebenswahren, aus den sieben Stadtpfeifern und sieben anderen volksthümlichen Gestalten bestehenden Gruppe eingenommen, die unter dem Namen, »der Pfeiferstuhl« bekannt ist. Die lange Wandfläche rechts vom Beschauer füllt der Triumphwagen Kaiser Maximilian's nach einer Variante zu dem berühmten Holzschnitte. Die ganze Wand ist 1618 roh mit Oelfarben übermalt worden. Wer sie ursprünglich in Farben ausgeführt hat, ist nicht erwiesen. Doch denkt man an Georg Penz. [4]).

Wandgemälde.

Die Bilder im Nürnberger Rathhause.

Staffeleibilder.

Selbst hat der Meister nur Staffeleibilder, theils auf Holz, theils auf Leinwand, theils auf Pergament, bald in Temperafarben, bald in Oel, bald in allen

1) Ueber die Handschrift dieses Tagebuches vergleiche man *G. Kinkel's* Aufsatz in der Lützow'schen Zeitschrift XIV, S. 382.

2) *Thausing* hat ihre »Rettung« schon 1869 in der Lützow'schen Zeitschrift (IV, S. 33) erfolgreich unternommen.

3) Zu Dürer's Lebzeiten erschien im Drucke: 1525, »Die Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit«, ein durch zahlreiche Zeichnungen illustrirter Versuch, die Dinge nach mathematischen Regeln zu konstruiren; 1527 erschien Dürer's »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken (vgl. *G. v. Imhof*: A. Dürer in seiner Bedeutung für die moderne Befestigungskunst, Nördlingen 1871); 1528, in seinem Todesjahr und erst nach seinem Tode, erschien sein Hauptwerk, die vier Bücher von der menschlichen Proportion. Bruchstücke noch umfassenderer Werke sind im Manuskript erhalten: vier Bände im British Museum zu London, ein Band auf der Dresdener Bibliothek, einer auf der Bamberger Stadtbibliothek.

4) Vgl. *Thausing*. Dürer S. 406.

Proceduren, die zwifchen beiden in der Mitte liegen, gefchaffen. Auch das Stoffgebiet, auf dem er mit Pinfel und Farbe wirkte, war ein befchränktes. Als ausgeführte Gemälde exiftiren faft nur religiöfe Darftellungen und Bildniffe von feiner Hand. Nur dreimal hat er fich in anderen Gegenftänden verfucht, indem er im Jahre 1500 in der Darftellung des Herkules im Kampfe mit den ftymphalifchen Vögeln einen mythologifchen Gegenftand in Wafferfarben ausführte (das neuerdings reftaurirte Bild befindet fich im germanifchen Mufeum zu Nürnberg), im Jahre 1507 den allegorifchen Altweiberkopf des Geizes mit flotten Oelfarben, wohl nur zum Scherz, auf die Rückfeite eines in der Wiener Galerie befindlichen männlichen Bildniffes fkizzirte, endlich im Jahre 1518 in der (fchon 1508 entworfenenen) nackten Lucretia, die neben ihrem Bette ftehend, fich den Dolch in die Bruft ftöfst (in der Münchener Pinakothek), einen Gegenftand aus der römifchen Gefchichte in der harten, metallifchen Modellirung jener Epoche feines Schaffens verarbeitete.

Mythologifche, allegorifche und gefchichtliche Bilder. Germ. Mufeum. Belvedere. Lucretia in der Münchener Pinakothek.

Somit haben wir von feinen Gemälden nur noch zuerft die religiöfen Darftellungen, dann die Bildniffe zu befprechen.

Religiöfe Gemälde.

Spätestens feit dem Jahre 1497 gingen aus Dürer's Werkftatt eine Reihe von grofsen Altarwerken hervor, deren Ausführung zum Theil den Gefellen überlaffen blieb. Als das ältefte folcher Altarwerke, welches Dürer nach der Heimkehr von der Wanderfchaft, diefes auch wohl eigenhändig, ausgeführt hat, gilt der »Dresdener Altar«, deffen Mittelbild (im Dresdener Katalog Dürer abgefprochen) Maria darftellt, wie fie in geräumigem Gemache knieend ihr fchlafendes Kind anbetet, während die Flügel zwei lebensgrofse Halbfiguren heiliger Männer zeigen. Befonders intereffant ift die keck dem Modelle nachgemalte Aktfigur des rechten Flügels, die, wie der Pfeilerbündel des fchwebenden Engels beweift, den heil. Sebaftian darftellt. Das ganze Bild ift in ziemlich blaffen Leim- oder Wafferfarben ausgeführt. Wenig Spuren von Dürer's eigener Hand zeigen dagegen, zumal in ihrem jetzigen Zuftande die Beweinung des Leichnams Chrifti in der Münchener Pinakothek und die fog. Holzfchuher'fche Tafel, welche denfelben Gegenftand darftellt, in der Moritzkapelle zu Nürnberg; auch der »St. Veiter Altar« von 1502, deffen Hauptbild die Kreuzigung darftellt, gegenwärtig auf dem erzbifchöflichen Landfitze zu Ober-St. Veit bei Wien, ift nur als Werkftattbild anzufehen. Den berühmten Baumgärtner'fchen Altar aus der Katharinenkirche zu Nürnberg dagegen, welcher jetzt eine Zierde der Münchener Pinakothek ift, müffen wir, hierin nicht ganz mit Thaufing übereinftimmend, im Wefentlichen als eigenhändige Arbeit Dürer's anerkennen. Es ift ein Flügelwerk, deffen Mittelftück die Verehrung des neugeborenen Chriftkindes durch Engel und durch die in freudiger und fürforglicher Erregung knieende Mutter darftellt, während auf jedem Flügel ein gerüfteter rother Ritter neben feinem Roffe fteht. Auch das verfchollene Mittelftück des »Jabach'fchen« Altares, welcher einft dem berühmten Kölner Bankherrn diefes Namens gehörte, dürfte von Dürer felbft ausgeführt gewefen fein. Erhalten find die auseinander gefägten Flügel, deren Innenfeiten mit Heiligengeftalten, in der Münchener Pinakothek, allerdings eine fchwächere Hand zeigen, während die beiden zufammengehörigen Scenen ihrer Aufsenfeiten, fowohl der leidende Hiob im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt, wie der

Frühe Werke. Dresdener Altar. Beweinung Chrifti in München. in Nürnberg. Ober St. Veiter Altar. Baumgärtner'fcher Altar in München. Jabach'fcher Altar.

Trommler und der Pfeifer im Kölner Muſeum, gut genug für des Meiſters eigene Hand ſind [1]).

Werke unter Jac. de' Barbari's Einfluſs in Leipzig,

In den erſten Jahren des 16. Jahrhunderts malte Dürer einige eigenhändige Werke, welche den Einfluſs Jac. de' Barbari's ahnen laſſen. Hierher rechnen wir den unvollendet gebliebenen, ſentimental aufgefaſsten Heiland mit der gläſernen Weltkugel [2]); hierher die beiden ebenfalls nicht fertig gewordenen kleinen Flügelbilder mit Heiligengeſtalten vor landſchaftlichem Hintergrunde in der Bremer Kunſthalle; hierher die kleine, breit und ſorgfältig durchgeführte, ihr Kind ſtillende Madonna von 1503 in der kaiſerlichen Galerie zu Wien.

in Bremen. in Wien.

Die Anbetung der Könige in den Uffizien zu Florenz.

Das Jahr 1504 brachte dann ein prachtvoll vollendetes religiöſes Gemälde des Meiſters von einer Schönheit und bewuſst deutſchen Eigenart, die jede Kritik verſtummen machen ſollte. Dies iſt die herrliche Anbetung der Könige, welche Dürer für ſeinen Gönner, den Kurfürſten Friedrich den Weiſen, gemalt hatte, ein ſpäterer Kurfürſt dem Kaiſer Rudolf II. ſchenkte, die kaiſerliche Galerie aber in Folge eines Tauſchgeſchäftes den Uffizien in Florenz überlieſs (Fig. 242). Links, in maleriſch angeordnetem Ruinengemäuer, ſitzt, in Blau gekleidet, die blonde deutſche Muttergottes, eine edle liebenswürdige Geſtalt, und reicht das allerliebſte nackte Knäblein dem vor ihr knieenden älteſten der drei Könige zur Verehrung dar, während die andern beiden, der reichgekleidete weiſse, mit dem langlockigen Dürerkopfe und der prächtige krausköpfige ſchwarze, ihre Gaben in der Hand, in geduldiger Erwartung hinter ihrem anbetenden Gefährten ſtehen. Rechts aber ſchweift der Blick durch den Ruinenbogen eines alten Gebäudes in eine klar durchgeführte, reichbebaute Berglandſchaft. Die Perſpektive iſt, wenn auch noch nicht mit vollſtem Verſtändniſs, ſo doch mit vieler Empfindung durchgeführt. Die groſse Figurenkompoſition ſteht vortrefflich abgewogen vor dem Hintergrunde. Jede Geſtalt iſt tief durchdacht und mit bewundernswerther Liebe und Sorgfalt gemalt. Auf die kleinſten Einzelheiten iſt der Meiſter eingegangen; und doch hat er die Geſammthaltung nicht vernachläſſigt. Die reiche, blühende Farbengebung iſt von innerer Harmonie zuſammengehalten. Die geiſtige Empfindung, die das Bild durchdringt, iſt zart und ſinnig, ernſt und heiter zugleich.

Das Roſenkranzfeſt im Stifte Strahow zu Prag.

In Venedig ſchuf Dürer dann im Jahre 1505 das Hauptwerk, wegen deſſen er wahrſcheinlich die Reiſe unternahm, die Darſtellung des Roſenkranzfeſtes für die Kapelle im Kaufhaus der Deutſchen. Das berühmte Gemälde befindet ſich nach mannigfachen Schickſalen jetzt im Prämonſtratenſerſtifte Strahow zu Prag: leider im ſchlimmſten Zuſtande, faſt ganz übermalt [3]). Können wir alſo die auſserordentliche Gediegenheit von Dürer's Pinſelführung und die venezianiſche Sonnenglut der urſprünglichen Färbung auch nur noch ahnen, ſo können wir uns doch unmittelbar an dem Reichthum und zugleich an der in freier Symetrie klaren und ſtrengen Linienführung der Kompoſition, wie an der feierlichen Gedankenſtimmung des Bildes erfreuen. Mitten in einer reichen, üppigen Landſchaft thront die Muttergottes vor einem Teppich, den zwei Englein

1) Was *Eiſenmann* (Lützow's Zeitſchrift XI, S. 200) für den Frankfurter, nimmt der Verfaſſer erſt recht für den Kölner Theil in Anſpruch.

2) Bruſtbild, jetzt bei Herrn Eugen Felix in Leipzig; Abbildung bei *Sighart*, Geſch. der bild. Künſte in Bayern S. 627.

3) Man vergleiche *A. Woltmann*, »Aus vier Jahrhunderten« (Berlin 1878), S. 39—44.

an einer Leine in der Luft ausgeſpannt halten, während zwei andere mit einer prachtvollen Krone über ihrem ernſt und demüthig geneigten Haupte ſchweben und zu ihren Füſsen ein gröſserer, an ähnliche Geſtalten Giovanni Bellini's mahnender Engel voll ſüſser Empfindung die Laute ſchlägt. Die Landſchaft aber iſt rings um den Thron der Madonna mit Kopf an Kopf gedrängten,

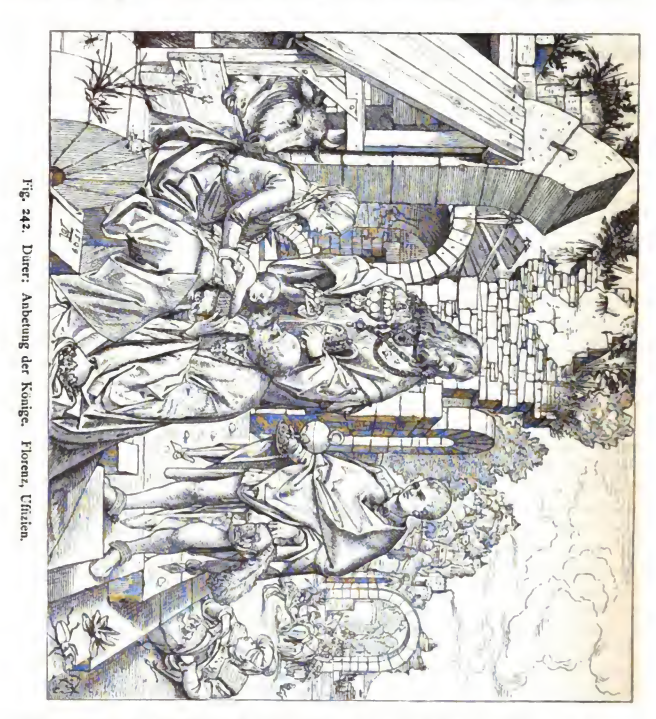


Fig. 242. Dürer: Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien.

knieenden, in weihevoller Andacht harrenden Geſtalten gefüllt. Zu beiden Seiten des Thrones knieen die zahlreichen Bewerber um den Kranz, den der heilige Dominikus einem Pilger auf's Haupt drückt, während andere von Engeln bekränzt werden. Vorn zu beiden Seiten der Muttergottes aber knieen links der kahlköpfige Papſt im reichſten, golddurchwirkten, perlengeſtickten Prachtgewande, rechts der langgelockte jugendliche Kaiſer, angethan mit dem Purpurmantel. Dem Papſte, der die Züge Julius' II. trägt, reicht das nackte

Chriftkind in lebhafter Bewegung den Kranz, dem Kaifer mit den Zügen Maximilians' I. aber fetzt Maria ihn in die Locken. Rechts im Mittelgrunde ftehen Albrecht Dürer und fein Freund Wilibald Pirkheimer abfeits an einem Baumftamme. Der Maler trägt eine Schriftrolle in den Händen, auf denen zu lefen fteht, der deutfche Meifter Ablrecht Dürer habe das Bild in fünf Monaten 1506 ausgeführt [1]. »Alle Künftler loben dasfelbe« fchreibt er feinem Freunde Pirkheimer nach Nürnberg, »fie fagen, dafs fie ein erhabeneres, lieblicheres Gemälde nie gefehen haben«.

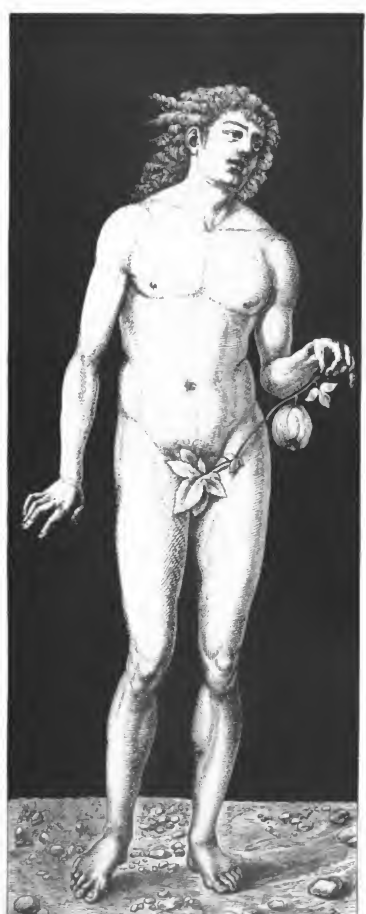


Fig. 243. Dürer: Adam. Madrid, Galerie des Prado.

Kopien des Rofenkranz-Bildes.

Kopien des Gemäldes, in denen der Papft durch die heilige Katharina erfetzt ift, befinden fich u. a. in der Ambraferfammlung zu Wien und im Provinzial-Mufeum zu Lyon.

Jefus unter den Schriftgelehrten; Rom.

Zeigte Dürer in dem Rofenkranzfefte, was er an Sorgfalt, Gediegenheit und Pracht zu leiften vermochte, wenn er fich Zeit nahm, fo zeigt ein anderes, laut feiner Infchrift in fünf Tagen verfertigtes Gemälde, welches ebenfalls 1506 in Venedig entftand, wie flott und geiftreich er etwas hinzuftreichen verftand, wenn es fich nur um eine fchnelle Skizze handelte. Das Bild ftellt den Jefusknaben unter den Schriftgelehrten dar und hängt, leider fchlecht erhalten, im Palazzo Barberini in Rom. Es befteht nur aus Halbfiguren und Köpfen; das demonftrative Spiel der Hände ift glücklich und geiftvoll; die fcharf markirten Köpfe find voll Leben und Charakter; trotz der Schnelligkeit der Ausführung zeigt das Haar

1) Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI.

jene detaillirende Hervorhebung der einzelnen Strähne und Haare, welche bezeichnend für Dürer ift.

Fernere religiöfe Gemälde, welche Dürer 1506 in Venedig gemalt hat, find eine nahezu lebensgrofse fitzende Madonna in der Sammlung des Marquis of Lothian in Schottland und der kleine Chriftus am Kreuze in der Dresdener Galerie: in engen Rahmen ein grofses Prachtwerk von fchönfter Formenreinheit, forgfältigfter Detaillirung, ergreifendftem Ausdruck, fowie von einer tieffarbigen Gefammtftimmung der verfinfterten Atmofphäre und der niedrigen, leuchtenden Landfchaft, durch welche Dürer mit überrafchender Eigenart feine Beherrfchung neuer malerifcher Wirkungen zeigt.

Madonna; Schottland. Chriftus am Kreuze; Dresden.

Nach Nürnberg zurückgekehrt, fchuf Dürer im nächften Luftrum die grofsen religiöfen Gemälde, welche ihn auf der höchften Höhe feiner Schaffenskraft und feiner malerifchen Technik zeigen. Zunächft malte er 1507 die lebensgrofsen Geftalten Adam's und Eva's auf zwei hohen, fchmalen Holztafeln. Die Freiheit, Lebendigkeit und Gefchmeidigkeit, mit denen Dürer hier das Nackte darftellte, waren bis dahin in der nordifchen Kunft unerhört gewefen. Freilich beweifen die mit 1506, dem Jahre feines venezianifchen Aufenthaltes, bezeichneten Studienblätter in verfchiedenen Sammlungen auch, dafs Dürer diefe Bilder unter dem Einfluffe der fchöneren italienifchen Modelle koncipirt hatte. Es find edle, fchlanke Geftalten, feine ausdrucksvolle Köpfe. Eva, welche den Apfel in der erhobenen Linken hält, blickt ohne böfes Gewiffen, leichtfinnig, verführerifch drein. Adam fafst den Zweig mit dem Apfel halb zaghaft nur mit zwei Fingern feiner linken Hand; und in den geöffneten Lippen, wie in dem fchmerzlichen Blicke feines von Locken umwallten fchönen jugendlichen Hauptes fpiegelt die Ahnung von Schuld und Reue fich wieder (Fig. 243). Im 16. Jahrhundert hingen die Bilder im Nürnberger Rathhaufe. Wo fich heute die Originale befinden, ift eine Streitfrage. Florenz, Madrid und Mainz erheben den Anfpruch. Die Mainzer Exemplare, in eine einzige Tafel vereinigt, tragen jedoch den Stempel der Nachahmung zu deutlich an der Stirn, als dafs fie ernftlich in Frage kommen könnten. Für die Exemplare des Palazzo Pitti, welche leider fehr dunkel hängen, fpricht der Umftand, dafs nur fie einen landfchaftlichen Hintergrund mit allerlei forgfältig ausgeführtem Gethier, zu dem die Studien Dürer's fich theilweife erhalten haben, einem Hirfch und einem Fafan zu Adam's Füfsen, einem Löwen und zwei Rebhühnern hinter Eva, befitzen. Zu Gunften der Madrider Exemplare fpricht, dafs nur fie das Täfelchen mit der Infchrift und der Jahreszahl, fowie eine Sorgfalt, Klarheit und Flüffigkeit der Malweife zeigen, welche zugleich Dürer's würdig ift und an den Einflufs der venezianifchen Schule erinnert. Ihnen geben wir den Vorzug.[1])

Adam und Eva

in Mainz.

in Florenz.

in Madrid.

1) *Thaufing* fpricht fich in feinem »Dürer« S. 286 entfchieden zu Gunften der Florentiner Bilder aus. *Eifenmann* tritt diefer Anficht (Lützow'fche Zeitfchrift 1876 S. 274) ebenfo entfchieden entgegen. Er hält die Florentiner Exemplare für Kopien von Hans Baldung Grien, will aber die Frage, ob die Madrider Exemplare, wie *Waagen* meinte, die echten feien, nicht ohne Autopfie entfcheiden. Ich fah die Madrider Bilder unter dem Einflufs der Thaufing'fchen Ausführungen, konnte mich aber nur fchwer entfchliefsen, den Florentiner Bildern den Vorrang einzuräumen (Kunft und Naturfkizzen etc. v. *K. Woermann*, Düffeldorf 1880, Bd. II, S. 137—138). Seit ich inzwifchen die Eindrücke anderer deutfchen Fachgenoffen, die in Madrid gewefen, mit den meinen verglichen habe, mufs ich mich entfchieden zu Gunften der Madrider Bilder erklären.

Marter der Zehntaufend; Wien.

Das zweite Meifterwerk, welches Dürer nach feiner Rückkehr von Venedig — und zwar im Jahre 1508 — fchuf, ift die Marter der Zehntaufend in der kaiferlichen Galerie zu Wien. Zur einfachen Gröfse der zuletzt befprochenen Tafeln bildet diefes Gemälde mit feinen zahllofen kleinen Geftalten, die in einer grofsen Landfchaft alle möglichen Martertode erdulden, einen vollen, aber keinen erquicklichen Gegenfatz. Ganz naiv ftellt Dürer fich und feinen Freund Pirkheimer wieder als unbetheiligte Zufchauer mit dem Infchrift-Zettel in die Mitte des Bildes. Höchft bewundernswerth aber ift auch hier der Ernft, mit der jede Stellung, jede Verkürzung durchdacht und die Klarheit, mit der das Gewimmel zu einer Kompofition geftaltet worden ift.

Der Heller'fche Altar; Frankfurt a. M.

Dann folgte im Jahre 1509 der einftmals hochgefeierte, jetzt leider theils verbrannte, theils zerftückelte Heller'fche Altar, deffen Mittelbild die Himmelfahrt Mariae darftellte.[1]) Der reiche Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller hatte das Bild beftellt. Dürer fchrieb ihm[2]): »Sie ift mit den beften Farben gemacht, die ich nur habe bekommen können. Sie ift mit gutem Ultramarin unter-, über- und aufgemalt, etwa fünf oder fechsmal, und da fie fchon fertig war, habe ich fie nachher noch zwiefach übermalt, auf dafs fie lange Zeit dauere.« Aber auch ohne Dürer's Verficherung würden die zahlreichen Studien zu den einzelnen Köpfen, Händen und Gewandpartien, welche in verfchiedenen Sammlungen erhalten find, beweifen, dafs er fich mit keinem feiner Gemälde foviel Mühe gegeben, wie mit diefem. Das Triptychon fchmückte die Dominikanerkirche in Frankfurt, bis Kurfürft Maximilian von Bayern das berühmte Mittelbild käuflich erwarb und nach München entführte, wo es jedoch im Jahre 1674 ein Raub der Flammen wurde. Die Flügel aber blieben in Frankfurt; und das Mittelbild wurde dort durch eine treffliche Kopie von Jobft Harrich[3]) erfetzt. Diefe Kopie, nach der allein wir uns eine Vorftellung von dem Hauptbilde machen können, befindet fich gegenwärtig nebft den Originalflügeln, von denen jedoch die obere Hälfte des linken Aufsenflügels verloren gegangen ift, im ftädtifchen Mufeum zu Frankfurt am Main.

Jobft Harrich's Kopie deffelben.

Das Mittelbild ftellt die Himmelfahrt Mariae in grofser, ernfter, feierlicher Kompofition dar (Fig. 244). Oben im Himmel fchwebt die felige Jungfrau in einer Glorie reizender geflügelter Engelköpfe: über ihr die Taube des heiligen Geiftes; zu ihren Seiten Gottvater und Chriftus, beide mit der Tiara gefchmückt, gemeinfam im Begriffe, ihr die Himmelskrone auf's Haupt zu fetzen. Unten auf der Erde aber umftehen und umknieen in den mannichfaltigften Stellungen die zwölf Apoftel das leere Grab der Jungfrau; die einen ftaunend hinabblickend, die anderen fich mit ihren Nachbarn über das Wunder befprechend, die meiften in freudiger Verehrung emporfchauend zum ewigen Lichte. Ganz hinten in der heiteren Landfchaft fteht einfam der Meifter mit der Infchrifttafel. Alles ift berechnet und durchdacht; und doch fteht jede Geftalt in der ungezwungendften und natürlichften Weife an ihrem Platze. Die geiftige Bewegung,

1) *Ch. Ephruffi:* Etude sur le Triptyque d'Albert Durer, dit le Tableau d'autel de Heller. Paris 1876. Dazu *Thaufing* in Lützow's Zeitfchrift XIII, S. 283 u. 386; XIII, S. 96; aber auch *Ephruffi* XIII, S. 339, XIII, S. 63.

2) *Thaufing*, Dürer's Briefe etc. S. 24—37.

3) Kunftchronik XIII, S. 23; und *O. Cornill* ebenda XVI, S. 102—104.

die das Ganze durchdringt, ift mafsvoll und doch von momentaner, dramatifcher Gewalt. Die Flügel hat Dürer nicht ganz eigenhändig ausgeführt.



Fig. 244. Jobft Harrich's Kopie von Dürer's Himmelfahrt Mariae. Frankfurt, Städtifches Mufeum.

Das Allerheiligenbild: Wien.

Im Jahre 1511 folgte das Allerheiligenbild der kaiferlichen Galerie zu Wien. Den gröfsten Theil der Tafel (Fig. 245) fullt der geöffnete Himmel der Seligen.



Fig. 245.

Gottvater im päpftlichen Ornate fchwebt oben in der Mitte und hält mit ausgebreiteten Armen das Kreuz, an dem der Erlöfer hängt. Ueber feinem Haupte fchwebt die Taube des heiligen Geiftes. Die Seligen umziehen in verfchiedenen Kreifen diefe heilige Dreifaltigkeit: ganz oben geflügelte Engelköpfchen, dann ein reicher Kranz halbwüchfiger, langbekleideter Engel; weiter nach unten eine grofse Schar Auserwählter, an deren Spitze links Maria, rechts Johannes der Täufer in tieffter Andacht verehren; noch weiter nach unten und hier auch vorn den Reigen fchliefsend, die übrigen Seligen: links der geiftliche Stand, der Papft an feiner Spitze, rechts die der Seligkeit würdigen Laien, ftändeweis vertreten unter dem Vortritt des Kaifers. »So fpiegelte fich der chriftliche Himmel in einer deutfchen Seele!« fagt Thaufing. Ganz unten aber, als weite, offene Landfchaft geftaltet, fchimmert ein Stück der Erdoberfläche; und einfam fteht hier abermals rechts die kleine Geftalt des Nürnberger Meifters mit feiner Infchrifttafel. Keins der grofsen Gemälde Dürer's ift fo trefflich erhalten wie diefes. Wir können daher nicht nur die reiche, harmonifche Anordnung der einzelnen Kreife, nicht nur die gedankenvolle und tiefempfundene Durchbildung jeder einzelnen Geftalt, fondern auch die wunderbar zarte, helle, aus goldenem Himmelslicht und frifchen Erdenfarben gewebte Gefammtftimmung des Bildes bewundern.

Von den einfacheren Bildern diefer grofsen Epoche der malerifchen Thätigkeit Dürer's ift die Madonna mit der Schwertlilie in der ftändifchen Galerie zu Prag nur als Atelierbild anzufehen. Ebenbürtig aber reiht jenen figurenreichen Meifterwerken fich noch ein kleines, 1512 gemaltes Madonnenbild an, welches zu den Perlen der Wiener Sammlung gehört und als »Madonna mit der aufgefchnittenen Birne« gefeiert wird.

Madonna; Prag.

Madonna; Wien.

Dann folgte eine Reihe von Jahren, in denen Dürer, mit grofsen Aufgaben der vervielfältigenden Künfte und mannichfachen anderen Problemen befchäftigt, die Malerei vernachläffigte, ja, auch wo er eigenhändig ausführte, oft hart, kalt und leer wurde. Hierher gehört das Bruftbild des Schmerzensmannes vom Jahre 1514 in der Bremer Kunfthalle; hierher die puppenhaft gemalte Madonna der Galerie Capponi (neuerdings in's Berliner Mufeum übergegangen) vom Jahre 1518. Doch find die 1516 in Wafferfarben auf Leinwand gemalten Köpfe der Apoftel Philippus und Jakobus in der Uffiziengalerie zu Florenz fehr lebensvolle Typen heiliger Männer in breiter und gediegener Durchführung.

Erft die niederländifche Reife gab auch feiner religiöfen Malerei neue Impulfe. Die Madonna mit dem Apfel, deren Chriftkind eine Kornblume in der Linken hält, eine faft lebensgrofse Halbfigur auf fchwarzem Grunde in den Uffizien zu Florenz, 1526 gemalt, ift freilich manierirt und kalt genug. Dafür aber find die vier lebensgrofsen heiligen Männer, in der Regel unrichtig die »vier Apoftel« genannt, welche der Meifter auf zwei hohen, fchmalen Tafeln gemalt hat, die grofsartigfte malerifche Leiftung, die aus feinem Pinfel hervorgegangen ift. Von Dürer mit Bewufstfein als Vermächtnifs für feine Vaterftadt gemalt und dem Rathe der Stadt Nürnberg gefchenkt (freilich erhielt Dürer ein Gegengefchenk von hundert Gulden), waren fie hundert Jahre lang ein Stolz Nürnbergs, ein Hauptfchmuck des dortigen Rathhaufes. Dann überliefsen die Väter der verblühenden Reichsftadt fie dem kunftliebenden Kurfürften Maximilian von Bayern. Heute gehören fie zu den berühmten Stücken

Madonna; Florenz.

Die vier Apoftel; München.

der Münchener Pinakothek. Jahre lang hat Dürer für dieſe 1526 vollendeten Tafeln gearbeitet. Alle ſeine Theorie und alle ſeine Praxis hat er in ſie hineingelegt. Es ſind freilich nur vier Männer, die ſich von ſchwarzem Grunde abheben: aber welche Fülle von Charakter und Geiſt in dieſen vier Geſtalten und in dieſen vier Köpfen! Die Tafel, deren Figuren nach rechts gewendet ſind, zeigt vorn die ſchlanke Geſtalt des Evangeliſten Johannes im grünen Rocke mit rothem, groſsartig geworfenem Mantel (Fig. 246). In der Rechten hält er ein geöffnetes Buch, zu welchem ſein bartloſer blonder Profilkopf mit dem feinen, faſt ſcharfen Zügen und dem ernſten, ſchmerzlichen Blicke ſich leſend hinabbeugt. Hinter ihm, nur theilweiſe ſichtbar, erſcheint Petrus mit ſeinem Schlüſſel. Sein ſchöner, mächtiger, von vorn geſehener Kopf neigt ſich noch tiefer als derjenige des Johannes, um mit dieſem in's Buch zu ſehen. Sein Ausdruck iſt halb verdrieſslich, halb gutmüthig. Noch bedeutender in der Anlage und in der Durchführung iſt die Tafel, deren Hauptgeſtalt nach links gewandt daſteht (Fig. 247). Paulus iſt dieſe Hauptgeſtalt: eine überaus mächtige, zugleich heldenhafte und prieſterliche Geſtalt, welche ein geſchloſſenes Buch auf dem linken Arme, das Schwert, mit der Spitze nach unten gekehrt, in der rechten Hand hält. Das hochrothe



Fig. 246. Dürer: Johannes und Petrus. München, Pinakothek.



Fig. 247. Dürer: Paulus und Marcus. München, Pinakothek.

Untergewand des Heidenapoftels ift kaum fichtbar. Der riefige weifse Mantel, deffen Drapirung in ihrer grandiofen Wahrheit und Einfachheit an die Antike erinnert, umfliefst faft die ganze Geftalt. Das kahle Haupt mit dem langen Barte und dem Feuerauge ift ganz Energie, ganz Leben, ganz Ueberzeugung. Wir denken an Michelangelo's Mofes. Hinter ihm aber blickt der bleiche tieffinnige Krauskopf des Evangeliften Markus hervor, deffen vor innerer Erregung ftarres Auge nur fcheinbar nach aufsen blickt. Eine alte Ueberlieferung fagt, Dürer habe zugleich die »Vier Temperamente« in diefen vier Köpfen darftellen wollen. In der That wiffen wir, dafs die Doktrin von den vier Temperamenten, welche ein Hauptkapitel der Pfychologie und Phyfiologie jener Zeit bildete, auch Dürer befchäftigt hat; und wir fehen es den vier Köpfen unferer Bilder an, dafs der Meifter ein Problem in ihnen löfen wollte. Gerade im Gegenfatze zu der grofsen Einfachheit der Gewandung wirken diefe inhaltreichen Köpfe um fo ergreifender. Jetzt erft, am Ende feines Lebens, fchien Dürer das Räthfel gelöft zu haben, zugleich ganz fchlicht und grofs und doch ganz individuell und charaktervoll, zugleich mit höchfter technifcher Vollendung und doch vom tiefften Gedankeninhalt durchgeiftigt zu fchaffen; und der Zug grübelnder Reflexion.

der anstatt unmittelbarer Wärme der Empfindung aus diesen Bildern spricht, ist zugleich ein deutscher Zug.

Bildnisse.

Neben seinen religiösen Gemälden hat Dürer nun sein Leben lang auch zahlreiche Bildnisse gemalt. Er war ein Bildnissmaler ersten Ranges, wie sich das bei seiner scharfen Beobachtungsgabe und seiner treuen Darstellungsweise von selbst versteht. Doch sind auch seine Bildnisse ungleich in der technischen Durchführung, manchmal vielleicht gar etwas zu reflektirt in der Auffassung; und sie stehen im Durchschnitt noch nicht ganz auf der Höhe der schlichten Grösse, der unbefangenen Freiheit und der naiven Wahrheit, welche der jüngere Hans Holbein erreichte.

Bildnisse von Dürer's Angehörigen in Florenz.

Zu seinen frühsten Porträts haben naturgemäss diejenigen seiner Eltern gehört; doch ist Verschiedenes der Art verloren gegangen. Erhalten hat sich in der Uffiziengalerie zu Florenz ein Bildniss seines Vaters, welches er wahrscheinlich noch vor seiner ersten Wanderschaft ausgeführt hat: ein klarer kluger Charakterkopf, der sich mit seiner schwarzen Kappe und seiner hellen Karnation wirksam vom dunkelgrünen Grunde abhebt; erhalten hat sich aber auch das von Wenzel Hollar gestochene Bildniss seines siebzigjährigen Vaters, 1497 gemalt, im Besitze des Herzogs von Northumberland: ein edler Greisenkopf von wohlwollendem und nachdenklichem Ausdrucke, welcher durch die Kopien im Städel'schen Institute zu Frankfurt und in der Münchener Pinakothek bekannt ist. Ein anderes, offenbar von Dürer selbst gemaltes Bildniss der letzteren Sammlung stellt wahrscheinlich das hagere, hohläugige Antlitz seines Bruders Hans (des mittleren dieses Namens, der Schneider war) dar. Am öftesten aber hat Albrecht Dürer sich selbst gemalt. Die echt renaissancemässige selbstbewusste Freude an der eigenen Persönlichkeit war bei Dürer stark ausgebildet. Er war ein ebenso treuer Selbstbeobachter seines Aeusseren, wie seines Inneren. Wie oft er sich selbst, weit unmotivirter, als seine italienischen Zeitgenossen dies gewagt haben würden, ganz isolirt in seinen grossen religiösen Kompositionen dargestellt hat, haben wir gesehen. Oefter hat er sich ganz für sich allein auf Papier gezeichnet, auf Pergament in Wasserfarben dargestellt oder auf Holz oder Leinwand in Oel gemalt. Bei Herrn Eug. Felix in Leipzig befindet sich das aus der Beireis'schen Sammlung in Helmstedt stammende, durch Goethe's Beschreibung bekannte, auf Holz gemalte Selbstbildniss des Meisters von 1493.[1]) Ein Juwel an würdiger Auffassung und klarer, sauberer und doch breiter Durchführung ist sodann sein Selbstporträt vom Jahre 1498 in der Madrider Galerie, von dem die Uffizien in Florenz eine Kopie besitzen. In der schönsten Blüthe jugendlicher Männlichkeit sitzt der siebenundzwanzigjährige, lang- und blondgelockte Meister in gewählter Modetracht an der Balustrade, die den Vordergrund des Bildes abschliesst, während man durch ein Fenster der Zimmerwand in eine reiche landschaftliche Ferne hinausblickt. Verloren gegangen ist leider das Selbstbildniss, welches der Meister als Geschenk an Rafael geschickt hatte. Nicht sonderlich gut erhalten, wenngleich seiner hohen Bedeutung nach zu würdigen, aber ist das berühmteste Bildniss Dürer's, das grosse Brustbild der Münchener Pinakothek, welches die Jahres-

(Randnotizen: in England. — in Frankfurt. — in München. — Selbstbildnisse — in Leipzig. — in Madrid. — in München.)

1) Ueber eine ursprünglich auf Pergament gemalte Wiederholung dieses Bildes berichtet *Thausing* »Dürer« S. 100.

zahl 1500 trägt und wahrfcheinlich in diefem Jahre entworfen, aber, wie die Malweife zeigt, erft fpäter ausgeführt wurde (Fig. 248). Der Meifter hat fich im Pelze und barhäuptig dargeftellt, gerade von vorn und gerade zum Bilde heraus-



Fig. 248. Dürer's Selbftbildnifs. München, Pinakothek.

blickend, während das prachtvoll gewellte braune Haar, in der Mitte gefcheitelt, mächtig auf die Schultern herabfällt: ein Chriftushaupt im Sinne des modernen, gerade von Dürer gefchaffenen und zwar fich felbft nachgefchaffenen Typus des Heilands, ein Künftlerkopf mit dem Ausdrucke hohen, reinen Selbftbewufst-

seins und überirdischen Strebens; ein Charakterkopf, in dem trotz des idealen Anflugs jede Fiber voll individuellen Lebens pulsirt.

Bildnisse Nürnberger Bürger in München.

Von Nürnberger Bürgern, die Dürer in wirklichen Gemälden porträtirt hat, sind zu nennen: Michel Wolgemut, des Meisters Meister, in einem guten Bildnifs (1516) der Münchener Pinakothek, wenngleich die Zeichnung dazu in der Albertina den intelligenten Kopf des vortrefflichen Alten noch klarer und freier veranschaulicht; Oswald Krell, ebenfalls in einem Münchener Gemälde (1499), welches die herben Züge des Dargestellten auf der Folie eines rothen Teppichs zeigt; der kaiserliche Rath Oelhafen, von dessen Bildnifs leider nur Kopien erhalten sind; ferner vielleicht Hans Imhoff in dem Porträt vom Jahre 1523, welches, ein Wunder an Wahrheit der Auffassung und Feinheit der Durchführung, zu den Perlen der Madrider Galerie gehört; endlich, aus dem Jahre 1526, noch die folgenden drei: Joh. Kleberger, der spätere Lyoner Bürger, dessen als farbige Büste in Medaillenform, grau eingefafst auf grünen Grund gemaltes Porträt in der Wiener Galerie ein etwas seltsames Experiment in der Anordnung zeigt; Jak. Muffel in einem Bilde, welches Herrn Narischkine in Paris gehört; und H. Holzschuher, dessen prächtiger alter Charakterkopf, etwas grau im Farbenton, aber wundervoll in der liebevollen Durchführung besonders der Haare und der Augen, noch Eigenthum der Familie ist, aber im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrt wird.

in Madrid. in Wien. in Paris. in Nürnberg.

Bildnisse anderer deutschen Herren

Auch auswärts malte Dürer zahlreiche Porträts, zumeist auch im Auslande, freilich solche deutscher Herren. So hat er den reichen Jakob Fugger von Augsburg gemalt; das Bild ist aber nur in Kopien erhalten (z. B. im Berliner Museum; und ein ähnliches Bild in der Münchener Pinakothek). So hat er in Venedig 1506 das Bildnifs eines deutsch aussehenden jungen Mannes gemalt, welches — leider in ganz verdorbenem Zustande — im Palazzo Brignole-Sale in Genua aufbewahrt wird; aber auch das schon erwähnte Bildnifs eines deutschen, noch jungen Mannes in der Wiener Galerie vom Jahre 1507 scheint er noch in Venedig geschaffen zu haben. Später hat er in Antwerpen 1521 nach seinem eigenen Berichte einige Bildnisse gemalt, von denen nur dasjenige des Bernhard von Ressen, ein keineswegs sonderlich anziehendes Gemälde von reizloser Farbe, in der Dresdener Galerie erhalten ist. Endlich sei hier des grofsen Bildnisses eines bartlosen, glatthaarigen blonden Mannes in der Galerie Czernin in Wien gedacht, welches Dürer 1515 in seiner damaligen fast metallisch kalt modellirenden Weise gemalt hat.

in Genua. in Wien (Belvedere). in Dresden. in Wien (Czernin).

Es fällt auf, dafs sich unter allen diesen Bildnissen kaum solche von weltberühmten oder fürstlichen Persönlichkeiten befinden. Eine Reihe berühmter Zeitgenossen hat der Meister, wie wir sehen werden, in Kupfer gestochen oder für den Holzschnitt gezeichnet. Das Oberhaupt des deutschen Reiches aber, den Kaiser Maximilian, hat er auch einmal in Oel gemalt. Das Brustbild, welches den Kaiser schon ergraut in rother Pelzschaube mit dem Granatapfel in der linken Hand darstellt, ist 1519 gemalt und befindet sich in der Wiener Galerie. Es ist ein schönes, grofs empfundenes Gemälde; schöner aber und unmittelbarer wirkt die grofse Kohlenzeichnung in der Albertina, nach welcher Dürer das Oelbild erst nach dem Tode des Kaisers ausgeführt hat. Nur zu dieser Zeichnung hat Maximilian ihm 1518 in Augsburg gesessen. Dürer hat aber, aufser Maximilian, noch zwei andere deutsche Kaiser gemalt; und diese konnte er

Das Bildnifs Kaiser Maximilian's, Wien.

freilich nicht nach dem Leben malen, weil fie längft nicht mehr unter den Lebenden weilten. Es find die Bildniffe Kaifer Karl's des Grofsen und Kaifer Sigmund's, überlebensgrofse hiftorifche Geftalten, welche, leider in fchlechter Erhaltung, im Germanifchen Mufeum zu Nürnberg hängen.

Karl d. Gr. und Kaifer Sigmund; Nürnberg.

Es wird auch auffallen, dafs bisher nur von männlichen Bildniffen, die Dürer gemalt hat, die Rede gewefen ift. Weibliche Bildniffe, unter feinen Zeichnungen häufig, hat er freilich gelegentlich auch als Gemälde ausgeführt; aber erhalten hat fich nur eine betende Jungfrau in der Augsburger Galerie, ein Bild, bei dem man zweifelt, ob man es zu den Portraits oder zu den Marienbildern zählen foll. Es ift 1497 gemalt und das Original des unter dem Namen der »Fürlegerin (d. h. einer Dame aus der Familie Fürleger) mit den aufgelöften Haaren« bekannten Bildes. Eine Kopie befindet fich im Städelfchen Inftitut zu Frankfurt a. M. Das Original der »Fürlegerin mit den aufgebundenen Zöpfen« fcheint aber verloren gegangen zu fein. Beide find von Wenzel Hollar geftochen. [1])

Weibliche Bildniffe.

Die »Fürlegerin«.

Alle diefe eigentlichen Gemälde Dürers wurden nun aber erft in's richtige Licht gefetzt durch die zahlreichen Handzeichnungen zu ihnen, die der Meifter hinterlaffen hat. Diefe Entwürfe, die in allen grofsen Sammlungen Europa's anzutreffen find, hervorgezogen und an der richtigen Stelle verwerthet zu haben, ift ein Hauptverdienft von M. Thaufing's trefflichem Dürerbuche. Hier aber können wir den reichen Schatz Dürer'fcher Originalblätter nur kurz im Allgemeinen würdigen. [2])

Dürer's Handzeichnungen.

Weitaus die wichtigfte Sammlung für das Studium der Handzeichnungen des Meifters ift diejenige des Erzherzogs Albrecht in Wien (die Albertina). Sie befitzt weit über hundert Blätter von feiner Hand. Die andern grofsen öffentlichen oder fürftlichen Sammlungen dürften, ihrer Bedeutung für die Entwickelungsgefchichte des Meifters nach, etwa in folgender Reihe genannt werden: das British Mufeum in London, das Berliner Kupferftich-Kabinet, die Bremer Kunfthalle, die Uffizien in Florenz, die verfchiedenen Parifer Sammlungen (Louvre und Nationalbibliothek), die Ambrafer Sammlung in Wien, die Ambrofiana in Mailand, die Dresdener Bibliothek, das Städelfche Inftitut in Frankfurt, die Kunfthalle in Hamburg, die Sammlungen von Oxford und Windfor, fowie diejenigen von Bamberg, München, Bafel, Darmftadt, Weimar und Peft. Unter den Privatfammlungen ift in diefer Hinficht gegenwärtig die früher Hausmann'fche in Braunfchweig die wichtigfte.

Wo fie fich befinden.

Dürer bediente fich bei der Ausführung diefer Blätter faft aller denkbaren Techniken und Materialien, wie die Gelegenheit fie darbot oder die Laune fie beftimmte. Nur den Rothftift feiner italienifchen Genoffen verfchmähte er. Bald bediente er fich des fchlichten Silber- oder fonftigen Metall-Stiftes, bald der Kreide oder der Kohle, bald zeichnete er mit der Feder oder auch mit dem fpitzen Pinfel; gar nicht felten füllte er feine Federumriffe mit leichten Wafferfarben aus, und oft fchuf er mit vollem Pinfel eigentliche Aquarelle

Ihre Technik.

1) Ueber die ganze Fürlegerin-Frage und das Exemplar in der Sammlung des Freiherrn Speck-Sternburg zu Lützfchena bei Leipzig, vgl. *Thaufing*, Dürer, S. 144 ff.

2) *B. Hausmann*, Dürer's Kupferftiche, Radirungen, Holzfchnitte und Zeichnungen. Hannover 1861, S. 103 ff. — *Ch. Ephruffi*, Les dessins d'Albert Dürer, Gaz. d. B. Arts, Vol XV. (1877 Juni) p. 598; ferner XVI. p. 211; p. 316; p. 427; p. 532; XVII. p. 242; p. 315; XIX. p. 58; p. 255.



Fig. 249. Dürer: Drahtziehmühle. Aquarell. Berlin, Kupferstichkabinet.

auf Papier, oder er malte mit Wasser- und Deckfarben auf Pergament. Aber auch bei den eigentlichen Zeichnungen liebte er es, das Papier farbig zu grundiren und die Lichter weiss aufzusetzen; und manche Blätter zeigen ein kom-



Fig. 250. Dürer: Madonna von 1485. Federzeichnung. Wien, Albertina.

binirtes Verfahren, indem der Meister, um die gewünschte Wirkung zu erzielen, Stift, Feder und Pinsel neben einander benutzte.

Pergamentmalereien. Madonna; Augsburg.

Von seinen Pergamentmalereien wirkt die lebensgrosse, von saftgrünem Grunde sich abhebende Madonna von 1516 in der Augsburger Galerie als Staffeleibild; mehr als eigentliche Miniatur dagegen erscheint der liebenswürdige Jesusknabe der Albertina. Die meisten der in Wasser- und Deck-

Jesusknabe; Albertina.

Farben auf Pergament ausgeführten Malereien geben sich jedoch nur als Studienblätter, die freilich oft bei lebendigster Auffassung von einer Gediegenheit der Technik und einer minutiösen Detaillirung der Durchführung sind, dass man es ihnen ansieht, der Meister habe sie um ihrer selbst willen gemalt. Hier sind der Löwe der Hamburger Kunsthalle, die Dohlen- und Nusshäherflügel des Berliner Museums und der berühmte Hase der Albertina zu nennen, sowie die Mandelkrähe, der linke Flügel einer solchen, ein Rasenstück, ein Veilchenstrauss und einzelne Pflanzen und Blumen in derselben Sammlung.

Thier- und Pflanzen-Studien.

Aquarelle.

Landschaften.

Unter den eigentlichen Aquarellen auf Papier sind vor allen Dingen die Landschaftsstudien hervorzuheben. Besonders interessant sind die Blätter, welche Dürer's Alpenübergang illustriren, wie die Ansicht von Innsbruck in der Albertina und das grosse Panorama der Stadt Trient in der Kunsthalle zu Bremen. In diesen Blättern sehen wir urplötzlich eine Wahrheit der Auffassung und eine technische Natürlichkeit in der Wiedergabe der Landschaft, die uns ins neunzehnte Jahrhundert versetzt. Dürer entpuppt sich als einer der Begründer der modernen Landschaftsmalerei. Auch in der Heimath setzte er diese Studien fort. Wirkliche Landschafts-Aquarelle sind die Drahtziehmühle (Fig. 249) und ein ganz breit und malerisch aufgefasstes fränkisches Thal in der Berliner Sammlung, vor allen Dingen aber die Ansicht Nürnbergs in Bremen, sowie ähnliche Blätter in London und Paris.

Leicht kolorirte Federzeichnungen.

Zwischen den wirklichen Aquarellen und den nur leichtkolorirten Federzeichnungen — letztere nannte Dürer, wie es scheint, »mit halben Färblein gerissen« — giebt es bei Dürer verschiedene Uebergänge. Unter den nur leicht mit der Feder vorgezeichneten Aquarellen sind die interessantesten figürlichen Blätter die Trachtenbilder in der Albertina, welche uns veranschaulichen wie man um 1500 in Nürnberg im Hause, in die Kirche und zum Tanze ging. Unter den eigentlichen kolorirten Federzeichnungen sind hervorzuheben: das Frauenbad in der Bremer Kunsthalle,[1]) ein eigentliches Genrebild aus der früheren Zeit, sodann einige antike Scenen, wie der geigende Apollo des British Museum und die mythologischen Blätter der Ambraser Sammlung in Wien; ferner ein Christus am Kreuze, in der Albertina, und des Meisters interessantes Selbstbildniss mit ganz nacktem Oberkörper und dem gelben Fleck, welcher den Sitz seiner letzten Krankheit andeutet, in der Bremer Kunsthalle; aber auch Landschaften, wie die Ansicht von Nürnberg in der Albertina und die Ansicht von Kalkreuth in Bremen.

Die Trachtenbilder; Albertina.

Blätter in Bremen, London und Wien.

Federzeichnungen

in Berlin.

Auch unter Dürer's unkolorirten Federzeichnungen kommen Landschaften vor, wie die vortreffliche Gebirgslandschaft der Albertina. Im Uebrigen sind die in dieser Technik ausgeführten Zeichnungen so zahlreich, dass nur noch ein ganz frühes und ein ganz spätes Blatt dieser Art namhaft gemacht werden können. Das frühe Blatt ist die Madonna unter dem Thronhimmel mit dem lautenschlagenden und dem geigenden Engel in der Berliner Sammlung, vom Jahre 1485, das älteste bezeichnete und datirte Werk des Meisters (Fig. 250), voll jugendlich zarter Empfindung; natürlich noch unvollkommen in der Formengebung, zeugt es bereits von einer bedeutenden Sicherheit der Hand; in den nackten Theilen ist es leicht angetönt. Das späte Blatt aber

1) Man vergleiche: *Ch. Ephrussi:* Les bains de femmes d'Albert Dürer. Nürnberg, 1881.

ist die Anbetung der Könige vom Jahre 1524 in der Albertina: vollgereift in der Formengebung, in der Komposition so schlicht und grofs und wahr, wie Dürer kaum jemals komponirt hatte, meisterhaft in der zeichnenden Technik.

in Wien.

Unter den Silberstiftzeichnungen Dürer's sind vor allen Dingen einige Portraits zu nennen: so sein äufserst interessantes Selbstbildnifs vom Jahre 1484 in der Albertina: für einen 13jährigen Knaben von erstaunlicher Sicherheit der Formenauffassung. Später hat der Meister selbst darauf geschrieben: »Das hab ich aus einem Spiegel nach mir selbst conterfeit im 1484 Jahr, da ich noch ein Kind war«; ferner das hübsche Jugendbildnifs seiner Gattin vom Jahre 1504 in der Hausmann'schen Sammlung, der Kopf einer lachenden Frau und das Brustbild seiner eigenen Frau in der Bremer Kunsthalle; endlich noch zwei Zeichnungen seiner Frau von der niederländischen Reise; das eine Mal erscheint sie im Reisekleid »auf dem Rhein bei Boppard« (das Blatt seines Skizzenbuches, dessen andere Seite einen Löwen zeigt, befindet sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien), das zweite Mal in niederländischer Kleidung »zu Anttorff« (Antwerpen) auf dem Blatte des Berliner Kupferstich-Kabinets.

Silberstiftzeichnungen in Wien, in Braunschweig. in Bremen, in Wien. in Berlin.

Dazu mufs in diesem Zusammenhange noch zweier gröfserer Werke gedacht werden. Das eine derselben ist die aus zwölf 1504 gezeichneten Blättern bestehende sog. grüne Passion der Albertina, deren erstes Blatt die Anbetung der Könige darstellt, während die übrigen Blätter Scenen aus Christi Leidensgeschichte zeigen. Die Technik ist eine komplicirte: die Blätter sind mit der Feder und dem Pinsel grau in grau mit weifsen Lichtern auf grün grundirtem Papiere ausgeführt. Von meisterhafter Abrundung und von echtem, ergreifendem Pathos, stellen sie sich den gestochenen und in Holz geschnittenen Passionsblättern Dürer's würdig an die Seite. Das andere dieser Werke ist das berühmte, etwa 1515 angefertigte Gebetbuch Kaiser Maximilian's auf der Münchener Bibliothek,[1]) dessen lateinischer Text prachtvoll auf Pergament gedruckt ist, während Dürer den Rand von 45 Blättern mit Federzeichnungen in rother, grüner und violetter Tinte geschmückt hat. Nirgends zeigen Dürer's Geist und Phantasie, nirgends zeigt sich die Leichtigkeit seiner Hand in glänzenderem Lichte. In die aus Ast- und Rankenwerk, aus Blättern und Blüthen, aus allerlei Gethier und Geräth phantastisch, aber leicht und zierlich zusammengesetzte Ornamentik sind figürliche Scenen verwebt, welche sich den durch den Text angeregten Vorstellungen bald ernst und sinnig, bald toll und launig, stets keck und naiv an die Seite setzen. Dafs Dürer auch ein grofser Humorist war, beweist keines seiner Werke klarer, als dieses (Fig. 251). Uebrigens enthält das Buch noch weit mehr, als diese 45 Blätter. Acht fernere liefs Dürer durch einen seiner Schüler ausführen, die übrigen blieben unverziert.

Die »grüne Passion«; Wien. Albertina.

Das Gebetbuch Maximilian's; München.

Die Zeichnungen leiten uns naturgemäfs zu den Holzschnitten und Kupferstichen des Meisters hinüber, der gerade durch diese Techniken seinen Namen am raschesten verbreitete und seinen Ruhm am dauerndsten begründete.[2])

Bei der Herstellung von **Holzschnitten** waren der erfindende Künstler und der Formschneider in der Regel verschiedene Meister,[3]) und auch

Dürer's Holzschnitte.

1) *F. X. Stoeger*: Vignettes d'Albert Dürer etc. München 1850. Facsimiles.

2) *R. v. Rettberg:* Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, München 1871.

3) Statt aller früheren Literatur: *Passavant,* Peintre-Graveur I, S. 66—78. *Woltmann:* Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., Leipzig 1874, I, S. 187—193 und *Thausing:* Dürer, S. 198—201.

Dürer's Form-fchneider.

Durer pflegte feine Zeichnungen nur mit der Feder oder dem Pinfel auf dem Holzftocke vorzureifsen, ihren Ausfchnitt aber anderen, in diefer Technik geübteren Händen zu überlaffen. Wir kennen fogar den Namen des Formfchneiders, den Dürer, wenigftens in feiner fpäteren Zeit, in Anfpruch nahm. Er hiefs *Jeronymus Andreae.* Wenn wir von den Holzfchnitten Dürer's fprechen, fo denken wir alfo zunächft nur an die Erfindung. Thaufing hat aber vortrefflich ausgeführt, dafs Dürer trotzdem gerade durch feine Vorzeichnungen, die er dem Material und dem Wefen des Holzfchnittes vortrefflich anzupaffen wufste, ein Reformator diefer Technik geworden. Vor Durer war der Holzfchnitt faft auf Umriffe befchränkt, die oft durch Kolorirung ausgefüllt wurden. Dürer gab ihm Licht und Schatten, gab ihm »Farbe« ftatt der »Farben«.

Technik.

Naturlich können hier nicht alle Holzfchnitte Dürer's (es find über 200)

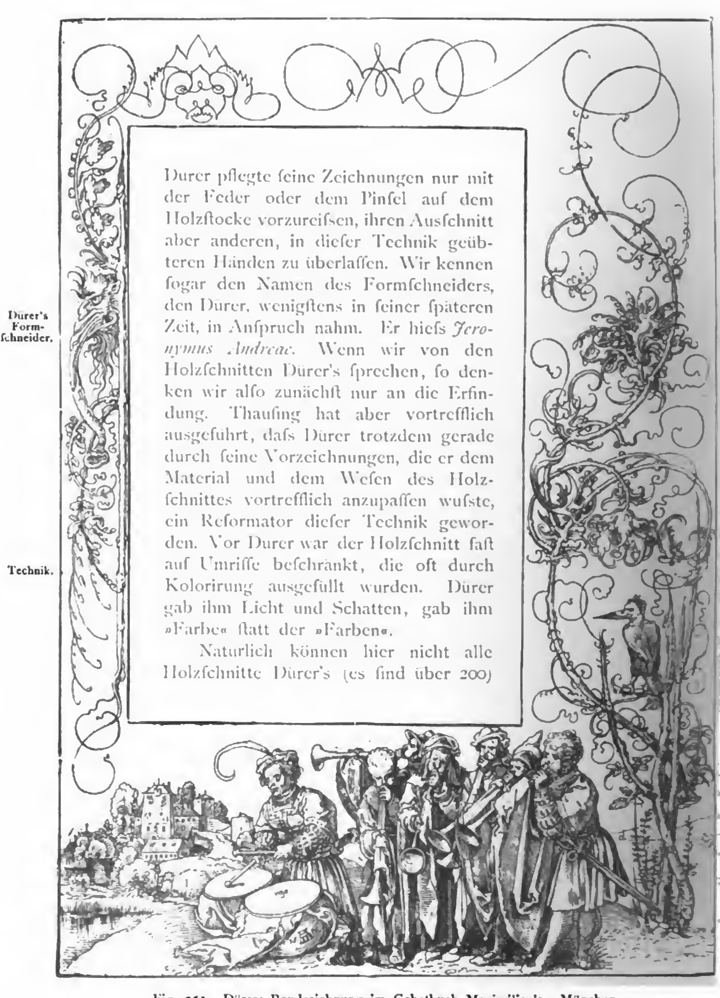


Fig. 251. Dürer: Randzeichnung im Gebetbuch Maximilian's. München.

aufgezählt werden. Doch müſſen zunächſt die gröſseren, zuſammenhängenden Reihen, die er geſchaffen, genannt werden. Am berühmteſten waren und ſind



Fig. 252. Dürer: Die apokalyptiſchen Reiter. Holzſchnitt.

Die drei groſsen Bücher:

die drei groſsen Bücher, ſo genannt wegen des groſsen Formates ihrer Blätter. Dieſe ſind: die Apokalypſe (16 Blätter), die groſse Paſſion (12 Blätter)

und das Marienleben (20 Blätter). So vereinigt gab Dürer fie im Jahre 1511 heraus; ja, die beiden zuletzt genannten erfchienen in diefer Vereinigung überhaupt zum erften Male vollftändig. Die Apokalypfe war, mit Ausnahme des Titelblattes, in erfter Auflage fchon 1498 erfchienen.

1. Die Apokalypfe.

Die »Apokalypfe« befteht aus einer Reihe von Illuftrationen zur Offenbarung Johannis. Bald nach Dürer's Heimkehr von der erften Wanderfchaft in Angriff genommen, war diefe Holzfchnittfolge das erfte grofse Werk, durch welches Dürer aller Augen auf fich zog. Voll bibelfefter Gläubigkeit, aber zugleich voll reformatorifcher Schneidigkeit, ein Vorläufer von Luther's Ueberfetzung, fpiegelt es die Gefinnung der beften deutfchen Männer jener Tage wieder. Es ift erftaunlich, wie Dürer hier das fcheinbar Geftaltlofe in fefter, klarer Geftalt auszuprägen verftanden, wie feine Zeichenfeder dem flüchtigen Worte in die vifionärften Wunderfernen zu folgen vermocht und wie er das Ueberirdifche durch packende realiftifche Züge und kühne, geiftvolle Wendungen in die engfte Beziehung zu feinem Volke und zu feiner Zeit gefetzt hat. Dafs die Formengebung im Einzelnen noch fpröde ift, überfieht felbft der heutige Befchauer. Am gewaltigften ift das vierte Blatt, welches die vier apokalyptifchen Reiter darftellt, wie fie unwiderftehlich in der Wucht der Bewegung, Tod und Schrecken verbreitend über die Menfchheit dahinfaufen, um deren vierten Theil zu erwürgen (Fig. 252). Von grofsartig einheitlichem Zuge in der Zufammenfaffung des Verfchiedenartigen ift das fechfte Blatt, welches die vier Engel, welche die Winde halten, und die Verfiegelung der 144000 Heiligen (Kap. 7), darftellt. Die Loslaffung der vier Engel vom Euphrat, welche ausfliegen, um ihres Würgeramts an einem Drittel der Menfchheit zu walten (Kap. 9) ift auf dem achten Blatte nicht minder hinreifsend grofsartig dargeftellt, wie jener Ritt der Schreckensreiter. Und wie organifch polypenhaft trägt der Meerdrachen des zwölften Blattes feine fieben langen Hälfe! Und felbft der Engel des zehnten Blattes, der Engel, »der war mit einer Wolke bekleidet, und ein Regenbogen auf feinem Haupt, und fein Antlitz wie die Sonne und feine Füfse wie die Feuerpfeiler« (Kap. 10): — fo naiv Dürer feine Befchreibung wörtlich nachgezeichnet hat — er fteht fo leibhaftig vor uns, dafs wir an ihn glauben könnten, fo anfchaulich und majeftätifch, wie kein zweiter ihn erfunden hätte. Es war allen fpäteren Darftellern der Apokalypfe unmöglich, fich von Dürer's Vorbildern loszufagen. — Von Dürer's »Grofser Paffion« find die erften fieben Blätter, wie Thaufing überzeugend nachgewiefen hat, fchon um 1500 entftanden, die letzten vier und der Titel mit der ergreifenden Verfpottung Chrifti find erft 1510 vor der Veröffentlichung des Jahres 1511 hinzugefügt. In der That ift der Unterfchied in der Formengabe zwifchen diefen und jenen Blättern ein aufserordentlich frappanter. Die erften, vor der zweiten italienifchen Reife des Meifters entftandenen Blätter erfcheinen, fo gewaltig fie auch find, fo herrlich in Kompofition und Ausdruck namentlich die Kreuztragung des vierten Blattes erfcheint, doch vielfach hart und häfslich in den Einzelformen. Die letzten, nach Dürer's italienifcher Reife entftandenen Blätter beweifen in ihrer weicheren, füdlicheren Darftellung der Formen — man fehe nur den Chriftus der Vorhölle, man vergleiche nur die Haarbehandlung hier und dort! — deutlich, dafs man Unrecht thut, wenn man fich bemüht, den italienifchen Einflufs auf Dürer, fo viel wie möglich, in Abrede zu ftellen. — Das

2. Die grofse Paffion.

3. Das Marienleben.

»Marienleben« ist der gröſste dieser Cyklen. Auch von diesem waren die meisten Blätter (sechzehn — bis zu der groſsempfundenen einfach dargestellten erschütternden Abschiedsscene zwischen Christus und seiner Mutter), schon in den Jahren 1504 und 1505, also vor der venezianischen Reise vollendet; und nur die letzten drei Blätter, Maria's Tod, ihre Himmelfahrt, ihre Verehrung, und das schöne Titelblatt, welches die Jungfrau mit dem Kinde darstellt, sind erst später zum Zwecke der Publikation des Jahres 1511 hinzugefügt worden. — Diesen drei groſsen Büchern schlieſst sich zunächst als viertes, aber kleineres »Buch« die »kleine Passion« an. Sie besteht aus 37 Blättern, deren Bilder sich dem Texte mehr unterordnen. Aber diese Bilder gehören ganz der Blüthezeit des Meisters, den Jahren 1509 und 1510 an. Es ist bewundernswerth, wie Dürer die schon oft dargestellten Scenen zu variiren verstanden hat. Man sehe nur die eigenartige Anheftung Christi an's Kreuz! Es ist herrlich, wie diese lebendigen Motive in den engen Raum komponirt sind. Man sehe nur das Abendmahl, die Fuſswaschung und die Verspottung Christi! Man vergleiche nur die Grablegung dieser kleinen mit derjenigen der groſsen Passion! — Endlich ist als der letzten groſsen Holzschnittfolgen, die freilich nicht buchartig, sondern wandkartenartig und friesartig vereinigt werden sollten, der Arbeiten zu gedenken, welche Dürer seit 1512 für Kaiser Maximilian, zur Verherrlichung dieses »letzten Ritters« schuf. Hier sei zunächst die 1515 vollendete Zeichnung zur »Ehrenpforte« des Kaisers genannt. Es sind 92 Holzstöcke, deren Abdrücke, zusammengesetzt, ein wandkartenartiges Blatt von über drei Meter Höhe und gegen drei Meter Breite ergeben. Das Ganze will die Nachbildung eines römischen Triumphbogens sein; doch ist die klassische Architektur hier in's nordisch Steile übersetzt. Alle Flächen sind mit sinniger Ornamentik, bedeutsamen Bildwerk, erklärenden Wappen und preisenden Inschriften überladen. Alles vereinigt sich, den Kaiser Maximilian zu verherrlichen. An dem kaiserlichen »Triumphwagen« oder »Triumphzug«, einer langen Reihe von friesartig an einander gereiht zu denkenden Blättern, deren Mittelpunkt der kaiserliche Prunkwagen bildet, während zahlreiche dem Leben, der Geschichte und der allegorischen Vorstellung entlehnte Gestalten zu Fuſs und zu Pferde ihm voranziehen und folgen, hat Dürer nicht allein gearbeitet. Die Mehrzahl der Blätter sind von dem Augsburger Meister Hans Burckmair, den wir später kennen lernen werden, entworfen. Doch sind, wie Thausing nachgewiesen hat, 24 der Blätter in das Holzschnittwerk Dürer's aufzunehmen: darunter das Hauptstück, der Wagen, auf dem der Kaiser mit seiner Familie einherrollt.[1]) Eine Fülle von Phantasie und Reflexion ist über diese Blätter ausgegossen; aber auch eine Fülle reinster Formenschönheit. — Auf die Holzschnitte in Einzelblättern näher einzugehen, ist hier unmöglich. Biblische Gegenstände und Madonnen herrschen unter den Blättern vor. Am groſsartigsten ist das groſse, die heilige Dreifaltigkeit darstellende Blatt vom Jahre 1511. Die frühe interessante Genredarstellung des »Männerbades« (Bartsch 128) steht vereinzelt da, nicht minder der mythologische Holzschnitt, welcher Herkules in einer nicht erklärten Kampfesscene (Bartsch 127) darstellt. Von Holzschnittbildnissen sind zwei Blätter zu nennen, welche Brust-

Die kleine Passion.

Die Ehrenpforte Kaiser Maximilian's.

Der Triumphzug Kaiser Maximilian's.

Einzelblätter.

1) Dazu die erste Skizze von 1514—1515, sowie die ausgeführte Zeichnung von 1518 in der Albertina.

bilder Kaiser Maximilian's geben; aufserdem das grofse Porträt des kaiserlichen Rathes Ulrich Varnbüler von 1522 und das kleine zierliche Bildnifs des Poeten Eoban Hesse von 1523.

Dürer's Kupferstiche

Zum Schlusse haben wir Dürer's Kupferstiche zu betrachten. »Last, not least« können wir sagen. Denn die Kupferstiche, vom Meister eigenhändig ausgeführt, — mehr denn 100 Blätter — geben uns eine noch unmittelbarere Anschauung von seiner eigenen Hand und eigensten Empfindung, als die Holzschnitte. In der Fülle verschiedenster Stoffe, die in ihnen verarbeitet ist, tritt uns die Vielseitigkeit des Meisters, seine Gedankentiefe, wie seine frische Auffassung des Lebens erst vollständig entgegen. Zugleich begreift Dürer's Thätigkeit als Kupferstecher eines der wichtigsten Stücke der technischen Entwicklungsgeschichte dieses Kunstzweiges in sich. Dürer wird schon früh, schon in seines Vaters Werkstatt, Stiche Schongauer's kennen gelernt haben. Dann machte er auf seiner Wanderschaft Bekanntschaft mit Mantegna's Blättern. Jene zeichnen sich durch ihre feine, mit verschiedenen Strichlagen modellirende Technik, diese durch ihre reinere und kräftigere Auffassung der Formen aus. Beide aber erstreben noch keine eigentlich malerische Wirkung; hier wie dort heben die Gegenstände sich ganz oder im wesentlichen von dem weifsen Grunde ab.

Ihre technische Entwicklung.

Aeltere Art.

In dieser Art beginnt auch Dürer sich des Grabstichels zu bedienen. So ist z. B. trotz des reichen landschaftlichen Hintergrundes die Familie mit der Heuschrecke (Bartsch 44), so ist der Liebesantrag (B. 93), so der verlorene Sohn (B. 28), so der hl. Sebastian (B. 56), so der stehende Schmerzensmann (B. 20) behandelt. Ferner giebt es einige interessante Blätter Dürer's, zu denen der anmuthige »Spaziergang« (B. 94), der allegorisch-moralisirende »Traum« (B. 76), die unerklärten »nackten Weiber«, in der Regel »die vier Hexen« genannt (B. 75), die Madonna mit der Meerkatze (B. 42), der Postreiter (B. 80) u. f. w. gehören, welche fast ganz genau mit den Stichen eines anderen Meisters übereinstimmen; nur dafs die Kompositionen bei diesem meist von der Gegenseite aufgefafst und nah am unteren Rande nach der Mitte zu, statt mit Dürer's Monogramm, mit einem W bezeichnet sind. Es ist eine brennende Streitfrage, wer dieser Meister W ist und wie Dürer's Stiche sich zu den seinen verhalten. Wir halten es zwar nicht für ausgemacht, jedoch beim gegenwärtigen Stande der Untersuchung für annehmbar, die mit Dürer's Monogramm bezeichneten Blätter seien die späteren, die mit W bezeichneten die früheren; und zwar bedeute dafs W Wolgemut, Dürer's Lehrer; indessen seien die Kompositionen doch Dürer's Eigenthum gewesen, welches er der Werkstatt seines Meisters, als er von seinen ersten Wanderjahren heimgekehrt war, für Stechversuche anvertraut habe, um es sich dann später durch eigenhändige, bessere Nachstiche aufs neue anzueignen.[1] Uebrigens bilden einige dieser Blätter bereits den Ueber-

Meister W.

1) Seit *Bartsch* nahm man an, der Stecher W habe Wenzel von Olmütz geheifsen und seine Blätter seien Kopien der Dürer'schen. *M. Thausing* wies nach, dafs die Dürer'schen Stiche die späteren seien (»Dürer« S. 153—168), für die mit W bezeichneten nahm er Wolgemut in Anspruch; aber dafs Wolgemut der Vater dieses geistigen Inhaltes und dieser Formensprache sei, war schwer zuzugeben. *A. Springer* suchte daher einen Ausweg, indem er das W auf Jacob Walch (Jacopo de' Barbari, oben S. 347) bezog (Lützow's Zeitschrift 1877, S. 1—8, S. 38—42). Allein diese Ansicht hielt keinen Vergleich der authentischen Stiche Jacopo's mit denen des Meisters W aus. Wir sehen den einzigen, bis jetzt gezeigten Ausweg in der im Texte angedeuteten Hypothese, welche von *Sidney Colvin* (Portfolio

gang zu einer reicheren und (in monochromem Sinne) farbigeren Schattengebung.

Malerifchere Art.

Erft das Blatt »Adam und Eva« (B. 1) zeigt indefs die neue Technik in bahnbrechender Ausbildung. Der ganze Hintergrund ift mit dem Grabftichel bearbeitet. Die Geftalten heben fich in malerifchfter Wirkung hell von dem dunklen Walde ab. Aehnliche Wirkungen hat Dürer feitdem wiederholt erftrebt und erreicht: fo in dem freundlichen, »Weihnachten« genannten Strafsenbilde von demfelben Jahre (B. 2), fo in der prächtigen »Satyrfamilie« von 1505 (B. 69), fo in der herrlichen »kleinen Paffion«, den berühmten fechzehn Blättern aus den Jahren 1512—1513.

Radirungen.

Dann aber genügte ihm auch diefe Stechweife nicht mehr. Er vertaufchte den Grabftichel mit der Schneidenadel, um eine freiere Bewegung der Zeichnung und eine weichere Wirkung zu erzielen. Sicher finden wir ihn 1515 im Vollbefitze des Geheimniffes der Aetzkunft. Nur wendet er fie jetzt nicht auf Kupferplatten, fondern auf Eifenplatten an. Die fo entftandenen Blätter, wie der »kleine fitzende Schmerzensmann« 1515 (B. 22), der »grofse Chriftus am Kreuz« (B. 19), die »Entführung des nackten Weibes auf dem Einhorn« von 1516 (B. 72), erfcheinen aber keineswegs als Fortfchritt. Mit ihren gröberen Strichlagen fehen fie Holzfchnitten ähnlicher als Kupferftichen. Dürer gab das Verfahren daher auch bald wieder auf, um in Zukunft alle feine Erfahrungen in einer kombinirten Methode zu verwerthen. »Die Nadel hatte fich als unzulänglich erwiefen, er ordnete fie daher dem längft erprobten Stichel unter. Er wahrte diefem das Uebergewicht, indem er fich begnügte, feine Stiche ganz leicht vorzuätzen, um fie dann Strich für Strich mit dem Grabftichel auszuputzen und zu vollenden«.[1]) In Folge deffen erhalten die fpäteren Stiche Dürer's erft den vollen weichen, malerifchen, ftimmungsreichen Reiz, den zarten, gleichmäfsigen, filbergrauen Ton, in denen wir den Höhenpunkt der Kupferftichtechnik Dürer's bewundern. Als charakteriftifche Proben diefer Art feien aus vielen nur »die von Engeln gekrönte Madonna« von 1520 (B. 37) mit ihrer duftigen, vifionären Lichtwirkung, fodann die »Madonna mit dem Wickelkinde« (B. 38), die nach Correggio's Art das Licht vom Chriftkinde empfängt, endlich das berühmte Intérieur, welches den »heil. Hieronymus im Gehäus« darftellt (B. 60) hervorgehoben.

Kombinirtes Verfahren.

Dürer's Stilwandlungen.

Zugleich können wir nirgends deutlicher, als an der Hand von Dürer's Kupferftichen, die Gefchichte feiner Stilwandlungen in formellem Sinne verfolgen. Wie er von der herberen Formengebung Wolgemut's ausgegangen, wie er dann fchon in feinen erften Wanderjahren eine Einwirkung von A. Mantegna erfahren (z. B. die Blätter mit den Genien B. 66 und 77), wie er fich, heimgekehrt, zunächft einem kecken, frifchen Naturalismus in die Arme warf (z. B. die grofse Fortuna, B. 77), wie er dann aber, durch Jacopo de' Barbari angeregt, über Proportionstheorien zu grübeln anfing (z. B. Adam und Eva,

1877, p. 189—190) nur für zwei Blätter aufgeftellt worden war, dann aber von *Fritz Harck* in feiner Inaugural-Differtation (Innsbruck 1880) fo vorfichtig begründet wurde, dafs vielleicht auch *A. Woltmann*, der fich oben (S. 119) gegen jede Betheiligung Wolgemuts am Kupferftich ausgefprochen, ihre Berechtigung anerkannt haben würde. Jedenfalls ermöglicht diefe Hypothefe, Thaufing's Beweisführung in Bezug auf die Priorität zu acceptiren und dennoch die Kompofitionen für Dürer zu retten.

1) *Thaufing* »Dürer«, S. 337.

(B. 1), um schliesslich durch eigenes Natur- und Stilgefühl zu der Formengebung einer selbständigen »deutschen Renaissance« zu gelangen, das liegt uns mit allen Abstechern, die der Meister unternommen, nur in seinem Kupferstich-



Fig. 253. Dürer: Melancholie. Kupferstich.

werke ganz klar vor Augen. Inhaltlich aber umfassen Dürer's Kupferstiche das gesammte Stoffgebiet, welches seine Zeit befass. Ja, er selbst hatte wesentlich dazu beigetragen, es zu bereichern. Die religiösen Darstellungen stehen freilich noch im Vordergrunde. Ausser den schon genannten Blättern seien hier besonders die beiden herrlichen Madonnen von 1511 und 1513, die Madonna mit

Stoffgebiet Durer's.

der Birne (B. 41) und die Madonna, welche ihr Kind an fich drückt (B. 35) hervorgehoben. Es find Darftellungen von reiner Formengebung und voll Adel und Seele der geiftigen Auffaffung. Mythologifche Darftellungen befchäftigten den Meifter in feiner Jugend öfter als fpäter. Der Raub der Amymone (auch der »Seereiter« genannt, B. 71), der »grofse Herkules« (auch die »Eiferfucht« genannt, B. 73) die »kleine Fortuna« (B. 78) find Beifpiele der Art; Barbari's Einflufs zeigen die Blätter »Apollo und Diana« (B. 68) und »die Satyrfamilie von 1505« (B. 69). An die mythologifchen Darftellungen fchliefsen fich, oft in kaum bemerkbaren Uebergängen, die allegorifchen an. In ihnen zeigt Dürer fich ganz als ein Sohn feiner Zeit, aber als einer der tieffinnigften und edelften derfelben. Aus feiner frühen Zeit gehören »der Traum« (B 76) und die »vier Hexen« (B 75) hierher. Vor allen aber denken wir hier an einige der berühmteften, fchönften und anregendften Blätter feiner fpäteren Zeit, an die wunderbare »Melancholie« (B. 74) vom Jahre 1514, deren Anblick uns unwillkürlich in tiefes Träumen verfenkt (Fig. 253)[1]) und an das echt deutfche Blatt »Ritter, Tod und Teufel« (B. 98) vom Jahre 1513. Durch einen engen Hohlweg reitet ein geharnifchter Ritter[2]) mit offenem Vifir auf prächtigem Roffe. Ruhig und unbekümmert, ohne rechts und links zu fchauen, reitet er feines Weges, obgleich fcheufsliche Spukgeftalten ihn verfolgen. Auf fchaurigem Klepper reitet neben ihm der König Tod und weift ihm die Sanduhr. Von hinten fucht ihn ein fcheufslicher Teufel zu packen. Was kümmert es ihn? Vor feinen Füfsen liegt ein Todtenfchädel. Er ftutzt nicht, fein Rofs fchaudert nicht. Die Idee



Fig. 254. Dürer: Drei Bauern im Gefpräch. Kupferftich.

1) Dafs Dürer die Abficht gehabt, die übrigen drei Temperamente, der »MELENCOLIA« anzureihen, erfcheint auch uns wahrfcheinlich; aus formalen Gründen unwahrfcheinlich aber erfcheint uns, dafs »Ritter, Tod und Teufel« (B. 98) oder gar der »hl. Hieronymus« (B. 60) beftimmt gewefen feien, in diefe Reihe einzurücken.

2) Nach der handfchriftl. Aufzeichnung des *H. W. von Kreffenftein* im Berliner Kupferftichkabinet aus dem 17. Jahrh. (nicht Ende des 16. wie in der Kunftchronik 1878 S. 22 berichtet wird) wird das Blatt auf einen beftimmten Vorgang bezogen und der Ritter Philippus Rhink, Einfpänniger, genannt. Eine Nürnberger Tradition mag zu Grunde liegen.

ist offenbar die entgegengesetzte von der in jenem gewaltigen »Triumph des Todes« im Campo Santo zu Pisa (Bd. I, S. 461) verkörperten. In Worte gekleidet, verliert sie. Mitempfinden und nachempfinden wird sie jeder. — Auch der Porträtirkunst hat Dürer den Kupferstich dienstbar gemacht. Berühmte Bildnisse, die der Meister gestochen, sind diejenigen des Kardinals Albrecht von Brandenburg (der kleine und grosse Kardinal, B. 102 und 103) und des Kurfürsten Friedrich des Weisen (B. 104); ferner diejenigen seiner Freundes Wilibald Pirkheimer (Bd. 106), des Reformators Melanchthon (B. 105) und des Humanisten Erasmus von Rotterdam (B. 107). Auch diese drei Namen braucht man nur zu nennen, um die geistige Atmosphäre, welcher Dürer angehörte, zu kennzeichnen.

Gestochene Bildnisse.

Gestochene Genre-scenen.

Endlich muss mit Nachdruck betont werden, dass Dürer durch seine Kupferstiche auch als ein Mitbegründer des »Genre« erscheint. Blätter, wie der Spaziergang (B. 94), der Liebesantrag (B. 93), die »kleine Reiterin« (B. 82), der Postreiter (B. 80), der Koch und sein Weib (B. 84), beweisen, wie früh Dürer das Goethe'sche »Greift nur hinein in's volle Menschenleben, wo ihr es packt, da ist's interessant« vorausempfand; Blätter, wie das gehende Bauernpaar (B. 83), die drei Bauern im Gespräch (B. 86; Fig. 254), die Marktbauern (B. 89), der stimmungsvolle »Dudelsackspfeifer« (B. 91) und das prächtig bewegte »tanzende Bauernpaar« (B. 90) beweisen, dass Dürer in dieser Hinsicht sein Leben lang eine echt nordische Künstlernatur blieb.

Schlusswort.

Je öfter wir zu Dürer zurückkehren, desto lieber gewinnen wir ihn. An der Oberfläche liegen seine Vorzüge selten. Aber je tiefer wir in das innerste Heiligthum seiner Kunst eindringen, desto gewaltiger wächst der Meister vor unseren Blicken empor. Wer seine Gesammtleistungen in sich aufgenommen und als dauernden geistigen Besitz sich angeeignet hat, wird nicht zweifeln, dass Dürer trotz mancher herben Aussenseiten zu den wenigen ganz grossen Meistern aller Zeiten und aller Völker gehört.

B. Dürer's Nachfolger und Zeitgenossen in Nürnberg und Regensburg.[1]

Dürer's Holzschnitte und Kupferstiche trugen seinen Einfluss rasch durch ganz Deutschland. Fast jeder einzelne Meister der deutschen Renaissance malte, stach und riss im Bann der Dürer'schen Auffassung, bis er dem allmählig andringenden Italismus verfiel. Die fränkischen Meister, vor allen Dingen die Nürnberger, blieben dem Altmeister natürlich am nächsten. So weite Kreise jedoch Dürer's Einfluss zieht, so gering ist die Zahl der Meister, die wir als seine unmittelbaren Schüler ansehen und bis in seine Werkstatt zurückverfolgen können.

Hans Dürer.

Hans Dürer,[2]) der jüngste der drei Brüder dieses Namens, geb. am 21.

1) *Johann Neudörfer's* Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg (1547); herausgegeben von Dr. G. W. K. Lochner in Eitelberger's Quellenschriften X, 1875. — *R. von Rettberg*, Nürnberg's Kunstleben, Stuttgart 1854. — *Jos. Baader*, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860; zweite Reihe 1862. — Derselbe in *Zahn's* Jahrbüchern für Kunstwissenschaft I, S. 221, II, S. 73, S. 234.

2) *Thausing*, Dürer S. 38—39. S. 299.

Febr. 1490, lernte die Malerei in der Werkftatt Albrechts. Wir wiffen, dafs er noch 1507—1509 fein Gehilfe war, während die Himmelfahrt Mariä für Jakob Heller in Frankfurt entftand. Es ift daher nicht unwahrfcheinlich, dafs Hans einen Theil der Flügel diefes Altarftückes gemalt hat, z. B. die Martyrien des hl. Jacobus und der hl. Katharina im ftädtifchen Mufeum zu Frankfurt. Ferner fchrieb Waagen ihm wohl mit Recht eine hell und bunt gemalte H. D. 1518 bezeichnete heilige Sippe in der Galerie zu Pommersfelden zu; [1]) auch wiffen wir, dafs er 1529 und 1530 als königlich polnifcher Hofmaler in Krakau lebte; er hatte es alfo doch zu etwas gebracht.



Fig. 255. Schäufelin: Die hl. Elifabeth. Nördlingen, Rathhaus.

Hans Springinklee.

Hans Springinklee war, wie Neudörfer, der ihn einen »Illuminiften« nennt, berichtet, Hausgenoffe Dürer's: »da erlangte er feine Kunft, dafs er im Reiffen und Malen berühmt ward«. [2]) Erhalten haben fich nur Holzfchnitte des Meifters, die einen engen Anfchlufs an Dürer zeigen. Doch erkennt Thaufing feine Hand auch in den nicht von Dürer felbft herrührenden Randverzierungen des Gebetbuches Kaifer Maximilian's (S. 391).

Hans Schäufelin.

Dafs Hans Schäufelin vor Dürer's zweiter venetianifcher Reife »Lehrjunge« in deffen Werkftatt gewefen, ift wahrfcheinlich, weil feine Beihülfe in Dürer's Ober-St.-Veiter Altar (oben S. 374) fichtbar ift. In *Hans Leonhard Schäufelin* tritt uns eine greifbare künftlerifche Geftalt entgegen.

Sein Leben.

Seinen Nördlinger Eltern war er 1490 in Nürnberg geboren, und dort gebildet, arbeitete er 1512 in Augsburg, zog 1515 nach Nördlingen zurück, führte für diefe Stadt und die umliegenden Ortfchaften zahlreiche Gemälde aus und ftarb dort 1539 oder 1540. [3]) Sein Monogramm befteht aus dem verfchlungenen H und S und der

1) Kunftwerke in Deutfchland, I. S. 127.

2) Archivalifch ift nur ein »Gürtler« Hans Springinklee nachweisbar. *Lochner* in feiner Ausgabe Neudörfer's. S. 144—146.

3) Im Steuerbuch von 1539 fteuert er noch felbft, 1540 feine Wittwe; und diefe verkaufte »Montag nach Mariä Nativität 1540« ihr Haus. Gütige briefliche Mittheilung des Herrn Rektor Mayer in Nördlingen.

Schaufel, die auf feinen Namen deutet. Er war kein Kupferftecher, aber Reifser für den Holzfchnitt und Maler. Auf feine zahllofen Holzfchnitte kann hier im Einzelnen nicht eingegangen werden. Genug, dafs fich unter den von ihm illuftrirten Büchern auch der »Theuerdank« Kaifer Maximilians (das in deffen Auftrage vom Probfte Melchior Pfinzing in Nürnberg verfafste Werk) befindet. Schäufelin hat 118 Illuftrationen zu demfelben geliefert. Zu feinen fchönften Holzfchnitten gehören die 35 Blätter des 1507 in Nürnberg gedruckten Paffionswerkes; doch erfcheint der fruchtbare Meifter hier, wie ftets, nur als ein Wandelftern, der fein Licht von der Sonne Dürer empfängt. Sehr zahlreich find die erhaltenen Gemälde des Meifters. Von 1511 ift das individuell um einen runden Tifch angeordnete Abendmahl der Berliner Sammlung datirt, von 1513 fein gewaltiges Altarwerk in der Klofterkirche zu Anhaufen, ein Werk deffen Hauptbild eine Krönung Mariae darftellt, während es im Ganzen 291 Köpfe auf 16 Tafeln zeigt. Am beften aber lernt man den Meifter noch in Nördlingen kennen. Im Jahre 1515 malte er im Nördlinger Rathhaufe mit Leimfarben das naive, anfchauliche, figuren- und farbenreiche Wandgemälde aus der Gefchichte der Judith und des Holofernes, welches noch nach Memling's Art verfchiedene Scenen der gleichen Handlung vor demfelben Hintergrunde darftellt; übrigens im Koftüm und mit den Waffen der Zeit des Meifters; Bethulia wird mit Kanonen belagert! Eine kleine Wiederholung oder ausgeführte Skizze diefes Bildes befitzt die Moritzkapelle in Nürnberg.

Seine Holzfchnitte. — Seine Gemälde. In Berlin. — in Anhaufen, — in Nördlingen: — Judith und Holofernes im Rathhaufe;

Eine Reihe feiner beften Werke malte Schäufelin für die Georgskirche zu Nördlingen, in welcher jetzt jedoch nur noch das Mittelbild des 1521 gemalten Ziegler'fchen Altarwerkes, das die Beweinung Chrifti unter dem leeren Kreuze in edlen Formen und mildem Goldtone bei gewiffenhafter Durchführung zeigt, aufbewahrt wird, während die übrigen der Sammlung auf dem Rathhaufe einverleibt worden find. So die prächtigen Flügel desfelben Werkes, zu denen ficher die hl. Barbara und die hl. Elifabeth (Fig. 254), die reinften und edelften Geftalten, die der Meifter gefchaffen, vielleicht auch zwei kräftig gemalte Bifchofsgeftalten gehören; fo Chrifti Abfchied von Maria von 1515, die Beweinung Chrifti von 1516 und die Himmelfahrt Mariä von 1521. Ein intereffant komponirtes figurenreiches grofses Breitbild ift die in dünner, blaffer Tempera gemalte Ausftellung Chrifti von 1517 auf der Burg zu Nürnberg. Auf der Höhe feiner Kraft zeigen ihn auch zehn zufammengehörige grofse Tafeln in der Münchener Pinakothek, dem Schleifsheimer Schloffe und der Nürnberger Sammlung, Scenen aus dem Leben Chrifti und Mariä in üppigen, zum Theil noch in den Goldgrund ftatt des Himmels hineinragenden Landfchaften ohne Fernen. Aufserdem wären noch die feine kleine Kreuzigung von 1515 in der Karlsruher Kunfthalle, eine Brigitta vor dem Gekreuzigten in der Nürnberger Moritzkapelle und Chrifti Abfchied von feiner Mutter, fowie ein männliches Bildnifs in der Berliner Galerie hervorzuheben; die bayrifchen Sammlungen befitzen aber noch manches andere Bild von feiner Hand.

in der Georgekirche; — aus derfelben Kirche, jetzt im Rathhaufe; — in Nürnberg. — in München, in Schleifsheim. — in Karlsruhe, — in Berlin.

Obgleich Hans Schäufelin nicht felten handwerksmäfsig arbeitet, feffelt er uns doch oft genug durch wohldurchdachte Kompofitionen und eigene Motive; und obgleich er (oft genug durch feine Gefellen vertreten) fehr ungleich erfcheint, ift er doch an gewiffen felbftgefchaffenen Manieren leicht erkennbar. Faft immer fallen die hohen, flachen Stirnen feiner Köpfe, fallen die nach vorn

Schäufelin's Kunftcharakter.

gefchwungenen Bärte und fällt die blutlofe Farbe feiner Gefichter bei bräunlich gedämpfter, manchmal zu wirklich warmem Goldtone gefteigerter Gefammtftimmung feines Kolorits auf.

Mit feinen Initialen bezeichnete, für ihn zu fchwache Bilder könnten auch von feinem nachweisbaren Sohne *Hans Schäufelin d. j.*, welcher 1543 von Nördlingen verzog[1]) oder von *Hans Schwartz*, dem zweiten Gatten feiner Wittwe herrühren. Ein recht roher Nachahmer Dürer's und Schäufelin's war auch *Seb. Deig* (Taig), deffen Bilder man im Rathhaufe zu Nördlingen, in Nürnberg und Schleifsheim kennen lernen kann.

Hans Schäufelin d. j.

Hans Schwartz.

Seb. Deig.

Bedeutender tritt *Hans Suess von Kulmbach*[2]) uns entgegen, obgleich nur wenige Gemälde von ihm bekannt find. Wohl nur wenig jünger als Dürer, war er, wie Neudörfer berichtet, urfprünglich Schüler Jacopo de' Barbari's, und in der That zeigen eine Reihe feiner Werke eine deutliche Anlehnung an die Formen und an den Vortrag diefes Meifters. Geftorben ift er nach neuerdings[3]) publicirten Urkunden fpäteftens 1522, alfo noch vor Dürer.

Hans Suess von Kulmbach.

Sein Lehrgang.

Unzweifelhaft aber hat er wiederholt längere Zeit in Dürer's Werkftatt gearbeitet und mit Dürer ftets in enger Beziehung geftanden. Dafs er gelegentlich Beftellungen ausführte, die an Dürer's Atelier kamen, beweift feine von Dürer korrigirte Zeichnung zu einem Blatte des Triumphzugs Maximilians in dem Berliner Kupferftich-Kabinet, beweift ferner das chriftlich-allegorifche Tafelbild Hans von Kulmbachs (Chriftus die von Gottvater gedrehte Kelter tretend u. s. w.) in der S. Georgen-Chorkapelle der Stiftskirche zu Anspach, ein Gemälde, welches beglaubigtermafsen bei Dürer beftellt worden war.[4]) Endlich berichtet fchon Sandrart, dafs Dürer dem Meifter Hans die Zeichnung zu dem herrlichen Tucher'fchen Altarwerke im Chor der Sebalduskirche in Nürnberg geliefert habe; und in der That befindet fie, mit Dürer's Monogramm und 1511 bezeichnet, fich unter den Berliner Handzeichnungen. Das dreitheilige Gemälde felbft aber, 1513 vollendet, ift ein Meifterwerk Hans von Kulmbachs und ein Hauptwerk deutfcher Kunft. In der Mitte thront Maria mit dem Kinde unter einem Renaiffance-Rundbogen. Engel krönen fie; aber Engel muficiren nach venetianifcher Art auch zu Füfsen ihres Thrones, zu deffen Seiten die heil. Katharina und die heil. Barbara ftehen, während die Flügel andere Heilige und den Stifter zeigen. Eine gemeinfame Berglandfchaft von guter, wenngleich etwas blaffer Haltung fafst Flügel und Mittelbild zufammen. Die Charaktere find ausgeprägt und doch weich. Die Kompofition ift fehr klar, fehr einfach und edel. Die Gefammtfärbung ift angenehm und harmonifch. — Von Dürer's Geift beeinflufst ift auch die Zeichnung des zweiten herrlichen Hauptwerkes Hans von Kulmbachs, der grofsen Anbetung der Könige von 1511 im Berliner Mufeum.[5])

Seine Bildniffe im Anfchluffe an Dürer

in Anspach,

in Nürnberg, Sebalduskirche.

Seine Anbetung der Könige; Berlin.

1) Gefällige Mittheilung des Herrn Rektor Mayer in Nördlingen.

2) Irriger Weife wurde als fein Familienname früher *Wagner*, dann *Fuess* angegeben. Dafs er *Suess* hiefs, beweist ein bezeichnetes Gemälde feiner Hand in Krakau. Vgl. *Woltmann* in Repertorium Bd. III, S. 213 und den Bericht über *Luszczkiewcz's* Auffatz »die Krakauer Malergilde« in den Mittheilungen des Inftituts für öfterreich. Gefchichts-Forfchung II. (1881). S. 160—161.

3) Von *Lochner:* Quellenfchriften X, S. 134—136.

4) *M. Thaufing:* Die »Laurea« zum Triumphzuge Kaifer Maximilians und zwei Gemälde von Hans von Kulmbach; in *Zahn's* Jahrbücher II, S. 175—181. Vgl. I, S. 21, S. 361.

5) Früher im Befitze F. Lippmann's. Vgl. C. *v. Lützow* in feiner Zeitfchrift VI. S. 329.



Fig. 256. Hans von Kulmbach: Anbetung der hl. drei Könige. Berliner Museum.

Ein buntes reiches Leben entfaltet ſich in figurenreicher, aber wohlabgewogener Kompoſition unter der Ruinenbogenhalle, in welcher links die anmuthige Madonna ſitzt und die Huldigungen der Herrſcher des Morgenlandes entgegennimmt (Fig. 256). Milder in der Charakteriſtik als Dürer, erſcheint der Meiſter gerade hier in ſeiner leuchtenden Farbenpracht und flüſſigen Malweiſe zugleich von Jacopo de' Barbari beeinflufst.



Fig. 257. Penz: Bildnifs eines Gelehrten. Karlsruhe, Kunſthalle.

Dürer näher ſtehen dagegen die kräftigeren und lebendigeren acht Tafeln aus der Geſchichte Pauli und Petri in den Uffizien zu Florenz, dort Schäufelin genannt, ſowie Tafeln mit Heiligengeſtalten in der Moritzkapelle und im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg. Die Bilderfolge in der Marienkirche zu Krakau, auf welcher er ſich Hans Suess nennt, ſtellt Scenen aus der Katharinenlegende dar. Aber auch an anderen Stellen ſoll Krakau noch eine Reihe von Bildern des Meiſters, im ganzen 14, beſitzen.[1]) Zwei tüchtige, bezeichnete

Florenz.

Nürnberg.

Bilderfolgen in Krakau.

[1]) *J. v. Lepkowski* in den Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion IX, (1864) S. 106.

Bildniffe in Hamburg, in Berlin.

und von 1513 datirte Bildniffe feiner Hand befitzt Herr Konful Ed. F. Weber in Hamburg; ein gegenwärtig nicht ausgeftelltes weibliches Bruftbild die Berliner Galerie. [1]) Auch in Schleifsheim, Bamberg und Leipzig befinden fich noch Bilder feiner Hand. Ueberall zeigt Hans von Kulmbach fich als ein Meifter, der uns weniger durch Originalität überrafcht, als durch Milde und Wärme fympathifch berührt.

Eine befondere Gruppe Nürnberger Meifter jener Tage bilden Georg Penz, Sebald Beham und Barthel Beham. Dafs fie aus Dürer's Werkftatt hervorgegangen find, läfst fich nicht nachweifen, aber feinen Einflufs haben fie in reichem Mafse erfahren. Ihre befondere geiftige Richtung tritt darin zu Tage, dafs fie als Freigeifter und Kommuniften aus Nürnberg verbannt wurden.

Georg Penz.

Georg Penz taucht zuerft 1523 im Verzeichnifs der Nürnberger Maler auf; 1524 wurde er mit jenen anderen beiden »gottlofen Malern« der Stadt verwiefen; 1525 wurde ihm jedoch auf feine Bitte geftattet, fich in dem benachbarten Windshein niederzulaffen; 1532 wurde er gar wieder zum Nürnberger Rathsmaler beftellt; aber er kam nie auf einen grünen Zweig und ftarb 1550 in Armuth. Dafs auch er eine Zeitlang in Dürer's Werkftatt gearbeitet habe, ift nicht unwahrfcheinlich; dafs gerade er nach Dürer's Zeichnungen die Wandgemälde im Nürnberger Rathhaufe gemalt habe, ift fogar wahrfcheinlich. Ueber eine andere, höchft intereffante Zimmerdekoration des Meifters berichtet Sandrart. Er hatte in Herrn Volkamer's Luftgarten den oberen Theil eines Zimmers fo ausgemalt, als fei es noch unvollendet, als feien die Zimmerleute dort noch auf ihren Gerüften befchäftigt und als blicke man in den offenen Himmel mit Wolken und Vögeln. Diefem realiftifchen Kunftftück entfpricht es, wenn Neudörfer berichtet, Penz fei »mit dem Durchgläfen und Scheinen in Gläfern, Waffern, Feuern und Spiegeln fehr künftlich und in der Perfpectiv fehr erfahren« gewefen. Die meiften der erhaltenen Hiftorienbilder, die ihm zugefchrieben werden, auch die bezeichneten, find wohl von fremder Hand nach feinen Stichen gearbeitet. Echt find drei Stücke einer zerfchnittenen Holztafel der Dresdener Galerie, Bruchftücke einer Anbetung der Könige; und echt find eine Reihe von Halbfigurenbildern, deren meift mythologifche Geftalten eine fo kalt italifirende Behandlung zeigen, dafs man wohl mit Recht annimmt, Penz habe eine Studienreife nach Italien unternommen. Hier find Venus und Amor, früher in München, die Mufe Urania in Pommersfelden (1545), die Caritas romana beim Grafen Harrach in Wien (1546) zu nennen, während der heil. Hieronymus der Moritzkapelle in Nürnberg (1544) ein nationaleres Gepräge bewahrt. Charaktervoller find feine erhaltenen Bildniffe. Auch in ihnen ift er weicher, freier und breiter im Sinne des Cinquecento als Dürer; aber fie vereinigen eine packende Natürlichkeit mit forgfältiger malerifcher Modellirung und mit einer Einheitlichkeit des Tones der in feinem lebhaften Grau-Braun einer fubjectiveren Auffaffung des Meifters angehört. Drei vortreffliche Bildniffe diefer Art befitzt die Berliner Galerie. Selbft hier kann man z. B. auf dem Bildniffe eines jungen Mannes von 1534 im Schatten des Dargeftellten an der halbrund gebogenen Wand des Hintergrundes, jene technifche Richtung verfolgen, auf welche Neudörfer anfpielt.

Zimmerdekoration in Nürnberg. — Hiftorienbilder in Dresden, in München, in Pommersfelden, in Wien, in Nürnberg. — Seine Bildniffe in Berlin.

1) Mittheilung von L. Scheibler.

Die Portraits des Malers Erhard Schwetzer (1544) und feiner Gattin (1545) zeigen, dafs er feiner Darftellungsweife in jenem Jahrzehnt feines Lebens treu geblieben war. Eines feiner herrlichften männlichen Bildniffe bewahrt die Karlsruher Kunfthalle (Fig. 257), andere befitzen die Uffiziengalerie zu Florenz und die Sammlungen von Wien und Gotha. Seine Hauptbedeutung liegt jedoch auf dem Felde des Kupferftiches. Gerade er und feine Genoffen find der Kupferftichkunde unter dem Namen der »Kleinmeifter« bekannt, einem Namen, den fie in erfter Linie dem kleineren Formate ihrer Blätter verdanken. Technifch knüpft Penz etwa da an, wo Dürer aufhörte: er bediente fich des Grabftichels mit faft malerifcher Freiheit. Inhaltlich intereffirt der Meifter, dem die Abficht, religiös zu wirken, fern lag, durch feine Folgen aus dem alten Teftamente (Fig. 258) (z. B. fieben Blatt Gefchichten des Tobias), aus der römifchen Gefchichte (z. B. fein gröfster Stich, die Eroberung Karthago's) und aus der griechifchen Mythologie (berühmte Liebespaare). Doch hat er auch ein Leben Jefu in 25 Blättern geftochen; und berühmt ift fein geftochenes Bildnifs Johann Friedrichs des Grofsmüthigen von Sachfen.

in Karlsruhe, in Florenz, in Wien, in Gotha.

Penz als Kupferftecher.



Fig. 258. Penz: Jofeph's Verkauf. Kupferftich.

Hans Sebald Beham.

Von den beiden Brüdern *Beham*[1]) war Sebald der ältere. *Hans Sebald Beham* war 1500 geboren; 1525 wurde auch er verbannt, bald jedoch gleichzeitig mit Penz, wie es fcheint, zu Gnaden wieder aufgenommen. Doch führte er fpäter abermals ein Wanderleben, bis er 1534 feinen Wohnfitz in Frankfurt am Main auffchlug. Hier ftarb er 1550. Sein wildgenialifcher, unruhiger Geift fpiegelt fich in feinem prächtigen Selbftbildnifs in der Albertina zu Wien, einer Federzeichnung von 1549, wieder (Fig. 259). Sein aufserordentliches Talent aber fpricht aus feinen zahlreichen Werken. Eigentliche Gemälde des Meifters find freilich nicht bekannt; doch zeigt er fich als Maler in den acht Miniaturen des Gebetbuches des Kardinals Albrecht von Brandenburg, welches fich auf der Schlofsbibliothek zu Afchaffenburg befindet. Es find faubere Darftellungen der Beichte

Miniaturen.

1) *Ad. Rofenberg*, Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutfchen Renaiffance. Leipzig 1875. — *Ed. Aumüller*, Les Petits maîtres allemands. I. München 1881. Wichtig für die Kenntnifs der verfchiedenen Abdrücke aller ihrer Stiche.

und Meffe vom Jahre 1525. Für denfelben Prälaten bemalte Sebald ferner 1534 die jetzt im Louvre befindliche Tifchplatte mit Scenen aus dem Leben Davids: es find lebendige, inhaltreiche Scenen, klar in gefchmackvoller Ornamentik angeordnet, prächtig und warm geftimmt.[1]) Im Uebrigen find von

Tifchplatten.



Fig. 259. H. Sebald Beham: Selbftbildnifs. Zeichnung. Augsburg, Galerie.

dem Meifter, den die Noth fleifsig machte, etwa 20 Zeichnungen, 270 Kupferftiche und 500 Holzfchnitte bekannt. Seine Hauptthätigkeit auf dem letzteren

Holzfchnitte.

1) Ueber eine zweite in Berlin und eine in Wiesbaden befindliche Tifchplatte vergl. *G. Kinkel*, Mofaik zur Kunftgefchichte S. 408—412.

Gebiete entfaltete er ſeit dem Jahre 1534 als Buchilluſtrator im Dienſte des Frankfurter Buchdruckers Chriſtian Egenolff. Als Stecher aber offenbarte Sebald Beham die ganze Fülle ſeines Talentes und die ganze Vielſeitigkeit ſeiner Auffaſſungsgabe. Nichts liegt ihm fern. Alles was jemals geſchehen oder von

Kupferſtiche.



Fig. 260. H. Sebald Beham: Herkules und Neſſus. Kupferſtich.

der menſchlichen Phantaſie geſtaltet worden iſt, alles was das tägliche Leben ſeinen Augen vorführt, erſcheint ihm darſtellungswerth, alles weiſs er in den



Fig. 261. H. Sebald Beham: Moſes und Aron. Kupferſtich.

feſten, wenngleich nicht immer reinen Formen der ausgeprägten deutſchen Renaiſſance ſauber und gewandt mit dem Grabſtichel auf ſeine kleinen Blätter zu feſſeln (Fig. 260 u. 261). Beſonders hervorzuheben ſind ſeine Hochzeit von Cana und ſeine Geſchichte des verlorenen Sohnes; am populärſten aber waren ſeine Darſtellungen aus dem Bauern- und Wirthshausleben. Sie wurden oft auf Geräthen

der Kunftinduftrie wiederholt und leiten direkt zu den grofsen niederländifchen Genremalern hinüber. Auch diefe »Kleinmeifter«, deren Name ihrer Gröfse keinen Abbruch thut, find unentbehrliche Glieder in der Kette unferer Künftlergefchichte.



Fig. 262. Barthel Beham: Pfalzgraf Otto Heinrich. Augsburg, Galerie.

Barthel Beham.

Sebald's jüngerer Bruder *Barthel Beham* [1]) war 1502 geboren. Er kehrte aus feiner Verbannung nicht nach Nürnberg zurück, fondern trat in den Dienft des Herzogs Wilhelm von Bayern. Schon 1527 taucht er in München auf.

1) Einen grundlegenden Auffatz über ihn lieferte *A. Woltmann* in feinem 1870 in Karlsruhe gedruckten Katalog der Fürftlich Fürftenbergifchen Sammlungen, S. 12—23. Später behandelte er ihn in der Allg. deutfchen Biographie II, S. 185.

Später schickte Herzog Wilhelm von Bayern ihn zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien; und hier starb er 1540. Von ihm haben sich zahlreiche Gemälde erhalten. Im Dienste des Herzogs Wilhelm schuf er vor allen Dingen die 15 Bildnisse bayrischer Fürsten, welche in der Ahnengalerie des Schleissheimer Schlosses hängen. Sie sind bezeichnet, leider aber zum Theil beschädigt, übrigens von Anfang an schnell und sorglos, leer und hölzern hingemalt. Mehr zu seinem Vortheile zeigt den Meister ein anderes bezeichnetes Bildnis, welches seit kurzem in einem der unteren Säle des Schleissheimer Schlosses hängt; und auf der Höhe seines Schaffens zeigt ihn das vortrefflich erhaltene Oelbild des Pfalzgrafen Otto Heinrich (von 1535) in der Augsburger Galerie (Fig. 262). Im Dienste des Herzogs Wilhelm aber malte er auch die Auffindung des heiligen Kreuzes durch die Kaiserin Helena, ein figurenreiches, mit prächtigem architektonischen Hintergrunde ausgestattetes Oelgemälde auf Holz, welches sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet (Fig. 263). Da dieses Werk das einzige mit dem vollen Namen bezeichnete[1]) des Meisters ist, so bildet es den Ausgangspunkt für seine Beurtheilung, und gerade auf dieses Bild gestützt hat man Barthel Beham als den Meister erkannt, welcher auch für den Grafen von Zimmern gemalt hat. Eine prächtige und zugleich anmuthige Anbetung der Könige schmückt noch immer die Stadtkirche zu Messkirch; Theile ihrer Flügel aber befinden sich im Besitze des Hofrathes Rinecker in Würzburg und in der Fürstenbergischen Sammlung zu Donaueschingen. In diese Sammlung sind auch einige Hauptwerke des Meister übergegangen: ein kleiner Flügelaltar von 1536 aus der Kapelle des Schlosses Wildenstein, dessen Mittelbild die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Halbmond stehend, von Engeln gekrönt, zwischen zahlreichen Heiligen darstellt; ein zweiter, dessen Mittelbild eine in reicher Renaissancehalle thronende »heilige Anna selbtritt« zeigt; ein Christus am Kreuze und noch verschiedene andere Tafeln, die mindestens der Werkstatt Barthel's zugeschrieben werden müssen. In der Berliner Galerie sind zwei kleine Tafeln mit Heiligengestalten und ein Christus am Oelberg, in der Galerie Nostiz zu Prag zwei bayrische Fürstenbildnisse von seiner Hand. In allen tritt Barthel Beham uns als einer der bedeutendsten deutschen Maler seiner Zeit entgegen; als ein Zeichner, welcher deutsche Eigenart mit südlicher Formenauffassung noch ohne eigentlichen Manierismus zu verbinden weiss, als ein Kolorist von lebhaftem, schillerndem Farbensinn, der trotz des vorgerückten Zeitalters noch keineswegs immer auf den Goldgrund verzichtet.

Bildnisse in Schleissheim.

in Augsburg.

Gemälde in Munchen,

in Messkirch.

in Würzburg.

in Donaueschingen.

in Berlin.

in Prag.

Auch als Kupferstecher nimmt Barthel Beham eine bedeutende Stelle unter den deutschen Kleinmeistern ein. Es lassen sich 92 Blätter von seiner Hand aufzählen: 13 religiöse Darstellungen, 22 Gestalten und Scenen aus der antiken Mythologie und Geschichte, 10 allegorische und symbolische Blätter, 11 Genrestücke, 26 Blatt Kinder, Genien, Vignetten und Ornamente, 5 Wappen, 5 Bildnisse. In seinen allerliebsten Kindern und Genien zeigt die deutsche Renaissance sich auf ihrer Höhe. Selbst sein Bruder Sebald kopirte manche dieser Stiche, in denen das ganze Leben und Treiben, das ganze Denken und Empfinden jenes Zeitalters sich lebhaft wiederspiegelt (Fig. 264).

B. Beham's Kupferstiche.

Hier ist auch der Glasmalerfamilie Hirschvogel zu gedenken. Bekannt ist

1) 1530 BARTHOLOME BEHEM.

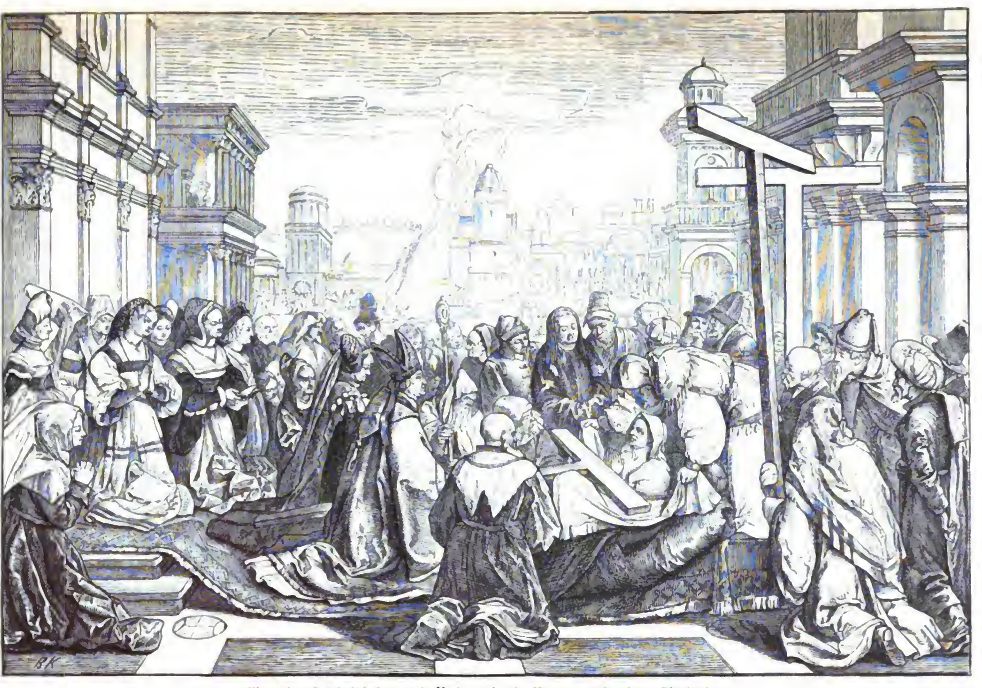


Fig. 263. Barthel Beham: Auffindung des h. Kreuzes. München, Pinakothek.

Veit Hirfchvogel d. ä., Glafer (1461—1526). Als feine Hauptwerke gelten das »Maximiliansfenfter« (1514) und das erft 1527 vollendete »Markgrafenfenfter« in der Sebalduskirche. Seine Söhne *Veit* († 1553) und *Auguftin Hirfchvogel* (angeblich 1503—1554) waren zugleich Zeichner, Reifser und Kupferftecher. Der letztere, ein vielfeitiger Meifter, war der berühmtefte. Von feiner Hand exiftiren gefchickte, aber etwas rohe Radirungen in grofser Anzahl. In feinen landfchaftlichen Blättern erfcheint er fchon als Nachahmer des demnächft zu befprechenden Albrecht Altdorfer. Eine ähnliche Richtung verfolgte *Hans Sebald Lautensack* (1524—1563), deffen Zeichnungen im Berliner Kupferftichkabinet, wie feine Radirungen, in ihrer unwahren, der Lehrmeifterin Natur entfremdeten Haltung kaum noch in diefen Abfchnitt gehören.

Veit Hirfchvogel d. ä.

Veit Hirfchvogel d. j. Auguftin Hirfchvogel.

Hans Sebald Lautenfack.

Wegen der Nürnberger Meifter jener Tage, die für uns nur als Stecher oder gar nur als Formfchneider in Betracht kommen können, wie der »Maler« Erh. Schön, der »Goldfchmied« Ludw. Krug, die »Formfchneider« Hans Guldenmund, Nik. Meldemann, Wolfgang Refch und der als »Bildhauer« gepriefene Peter Flötner mufs auf die Peintre-Graveurs und Neudörfer's Nachrichten verwiefen werden.

Stecher und Formfchneider.

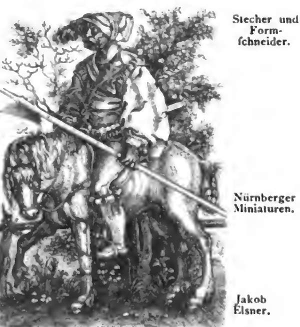


Fig. 264. Barthel Beham: Ein Landsknecht. Kupferftich.

Dafs die Miniaturmalerei in Nürnberg in der erften Hälfte des 16. Jahrhunderts noch blühte, beweifen die »Illuminiften«, über welche fich Nachrichten erhalten haben. Aufser dem fchon genannten Hans Springinklee kommen hier *Jakob Elsner* († 1546), von deffen Hand die Augsburger Galerie übrigens ein 1499 gemaltes Bildnifs bewahrt, und der fpäter zu befprechende, vielfeitige *Virgilius Solis* († 1578), vor allem aber die Meifter der Familie Glockenton in Betracht. *Georg Glockenton d. ä.* († 1515), »Illuminift und Briefmaler« illuminirte nach alter Weife Gefang- und Mefsbücher auf Goldgrund. Von feinen Söhnen wird *Albrecht Glockenton*, »fleifsig im Illuminiren und im deutfche Verfemachen, fchier ein halber Poet«, 1530 und 1542 auch als Formfchneider genannt. Der bedeutendfte aber war *Nikolaus Glockenton* († 1534), welcher im engen Anfchlufs an Albrecht Dürer arbeitete und manchmal deffen Holzfchnitte zu Miniaturen umfchuf. Das Mefsbuch, welches er 1524 für den Kurfürften Albrecht von Mainz um 500 Gulden mit Miniaturen fchmückte,[1]) befindet fich auf der Schlofsbibliothek zu Afchaffenburg, ebendafelbft ein Gebetbuch von 1531; ein neues Teftament von 1524 befitzt die Bibliothek zu Wolfenbüttel. Arm an eigener Erfindung, erfcheint er in diefen Werken als glänzender Techniker feines Faches.

Nürnberger Miniaturen.

Jakob Elsner.

Virgilius Solis.

Georg Glockenton d. ä.

Albrecht Glockenton.

Nikolaus Glockenton

in Afchaffenburg;

in Wolfenbüttel.

Indem wir zu den eigentlichen Malern in gröfserem Stile zurückkehren, müffen wir einige oberrheinifche und niederdeutfche Meifter, wie Hans Bal-

1) Man vergleiche Dürer's Brief an den Kurfürften (*Thaufing's* Ausgabe, S. 166) mit *Neudörfer's* Nachricht (Lochner's Ausgabe S. 143). Dazu *Waagen*, Künftler und Kunftwerke in Deutfchland II, S. 382.

dung Grien, Anton von Worms, H. Aldegrever und Jacob Bink trotz ihres Anschlusses an Dürer in andere Kapitel verweisen, um uns hier vorerst einem Zeitgenossen des grossen Nürnbergers zuzuwenden, welcher in manchen Beziehungen mehr als sein Nebenbuhler, denn als sein Nachfolger erscheint. Dieser Meister ist *Albrecht Altdorfer.*[1]) Wo er geboren und gebildet worden, ist nicht bekannt; doch muss er spätestens 1480 geboren sein und sich unter Dürer's Einflusse entwickelt haben. Im Jahre 1505 erhielt er das Bürgerrecht der Stadt Regensburg. Hier malte er, hier zeichnete er, hier stach er und hier — baute er. Er wurde Rathsherr und Baumeister der Stadt Regensburg, in welcher er 1538 starb. Er ist also recht eigentlich der Regensburger Meister, und als solcher bezeichnet er sich gelegentlich auch selbst. Während nun aber seine Bauthätigkeit eine mehr praktische als künstlerische war, lebte und webte er als Maler, Zeichner und Stecher in den Eingebungen seiner eigenen, besonders landschaftlich angeregten Phantasie. Man hat ihn sogar den »Vater der Landschaftsmalerei« genannt. Aber auch seine Landschaften suchen ihre Existenz noch durch eine, wenn auch nicht räumlich, so doch geistig als Hauptsache wirkende Figurenscene des Vordergrundes zu rechtfertigen; nur seine radirten Landschaften — zehn Blätter — geben sich lediglich als solche. Seine eigentlichen Figurenbilder zeigen oft Dürer'sche Typen, pflegen aber etwas haltlos aufgefasst zu sein; die Umrisse seiner Gestalten sind nicht selten flüchtig, ihre Gewandung ist bunt, ihr Ausdruck ohne inneres Leben; dabei fesselt jedoch ihre koloristische Kraft. Erst seine späteren Bilder verbinden einen ruhigeren, aber auch kälteren und glatteren Vortrag mit einem kühleren Tone. Willkürlich genug sind auch manchmal seine landschaftlichen Gründe zusammengestellt; aber ihre liebevoll beobachteten Einzelheiten, wie das üppige Baumlaub, die schwer herabhängenden Tannenzweige und die Schlingpflanzen um altes Gemäuer, ihr kühnes Eingehen auf die Lichtwirkungen der atmosphärischen Erscheinungen und die pastose, malerische Breite ihrer Durchführung verleihen ihnen den Reiz der Neuheit. Nur verrathen sie deutlicher die romantisch angelegte Phantasie des Meisters als ein wirklich sorgfältiges Naturstudium. Dürer's Landschaftsstudien sind an sich viel bedeutender und korrekter, als diejenigen Altdorfer's, dem Alles in Allem doch eben die Hauptsache fehlte, der unbedingte Respekt vor der Natur und die strenge Zucht des eigenen künstlerischen Wollens und Könnens, kurz Alles, was ihn ernstlich Dürer an die Seite zu setzen im Stande gewesen wäre.

Albrecht Altdorfer. — *Sein Leben.* — *Seine Bauthätigkeit.* — *Seine Landschaften.* — *Sein Kunstcharakter.*

Einige Dutzend echte Gemälde des Meisters sind bekannt. Als wirkliche Altarblätter seien zunächst die Maria mit dem Kinde und vier musicirenden Engelchen unter einer halbgothischen Renaissancehalle in der Pfarrkirche zu Aufhausen bei Regensburg, das 1517 gemalte grosse figurenreiche, auffallender Weise ganz ohne Landschaft konstruirte Kreuzigungsbild mit den Schächern auf den Flügeln in der Augsburger Galerie (Fig. 265), und ein Triptychon mit Heiligengestalten, in der Münchener Universität, genannt. Madonnenbilder hat Altdorfer, obgleich auch er zu den Vertretern der Reformation gehörte, auch sonst noch, wenigstens in seiner früheren Zeit, gemalt: z. B. die Jungfrau in der Himmels-

Seine religiösen Gemälde — *in Aufhausen,* — *in Augsburg. (Kreuzigung)* — *in München. (Universität)*

1) Die eingehendste Arbeit über ihn ist der Artikel von *C. W. Neumann* und *W. Schmidt* in Jul. Meyer's Künstlerlexikon Bd. I. S. 536—553.

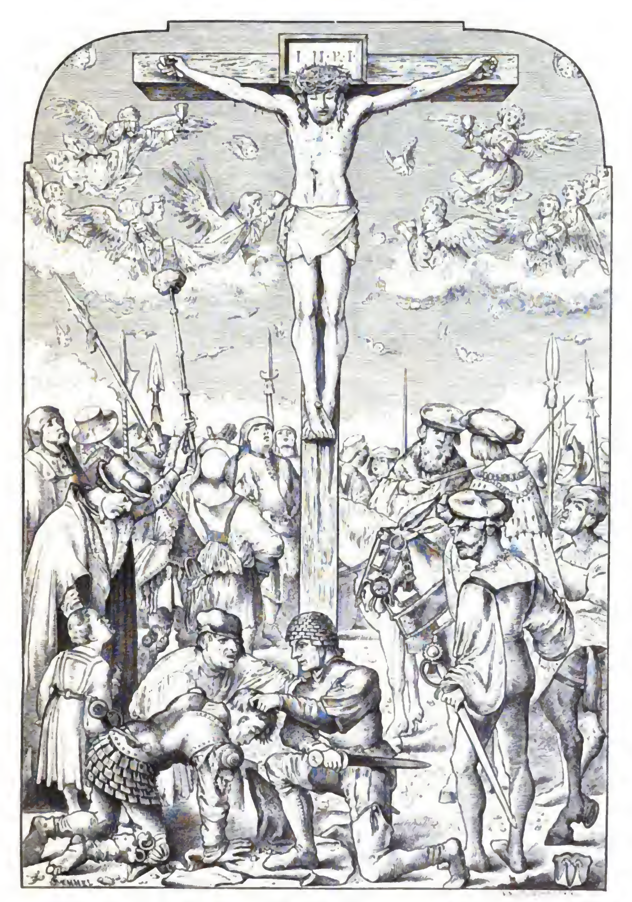


Fig. 265. Altdorfer: Kreuzigung. Galerie zu Augsburg.

in München. (Pinakothek) glorie über anmuthiger Landſchaft in der Münchener Pinakothek, und die von in Wien, (Ambraſer Sammlung) 1515 datirte Madonna der Ambraſer Sammlung zu Wien. Das hübſche, von 1521 datirte Verkündigungsbild, im Beſitze des Herrn Konſul Ed. F. Weber in Hamburg. (Weber) in Hamburg, leitet ſchon zu den bibliſchen Scenen hinüber. Hierher gehört in Augsburg (Geburt Mariae), denn auch die wirkungsvolle Geburt Mariae mit dem Engelkranze in der Kuppel des Gebäudes, in der Augsburger Galerie, hierher gehört die für in Nürnberg. Altdorfer ungewöhnlich ausdrucksvolle Kreuzigung der Nürnberger Moritzkapelle (früher auf der Burg), welche mit 1506 bezeichnet und das frühſte datirte Bild des Meiſters iſt, hierher gehört die 1507 gemalte, landſchaftlich in Bremen, gehaltene Anbetung des neugeborenen Kindes in der Bremer Kunſthalle, der in Siegmaringen, eine Anbetung der Könige in Sigmaringen ſich anreiht, hierher die Beweinung in München. Chriſti der Münchener Pinakothek, die in Schleiſsheim hing, bis W. Schmidt ſie Altdorfer zuſchrieb, hierher auch die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in Berlin. mit dem ſchönen Brunnen und der üppigen Landſchaft in der Berliner Galerie, ein Bild, deſſen Datum 1540, da Altdorfer 1538 ſtarb, ein Problem iſt.[1]) Unter den Heiligenlegenden, die er behandelt hat, zeichnen ſich die beiden Scenen aus dem Martyrium des hl. Stephanus, ſowie der knieende Hieronymus (gegenwärtig mit Unrecht dem Feſelen zugeſchrieben) und vor allen Dingen die Scene der Auffiſchung der Leiche des hl. Quirinus aus dem Waſſer in der Moritz- in Nürnberg. kapelle zu Nürnberg, ſowie einige wahrſcheinlich dazugehörige Tafeln in der in Siena. Akademie von Siena durch die reiche Behandlung ihrer Hintergründe aus. Beſonders das zuletzt genannte Nürnberger Bild mit ſeiner rothen Sonnenglut iſt eigenartig in der landſchaftlichen Auffaſſung. Das kleine Doppelbild von in Berlin. 1507 in der Berliner Galerie, welches links den hl. Hieronymus in der Wüſte, rechts die Stigmatiſirung des hl. Franz darſtellt, zeigt eine waldige Berglandſchaft als Hintergrund. Friſch und tiefwarm im Ton und romantiſch in der Kompoſition, mit ſteilen Felſen, üppigen Tannen und ſchönem Fernblick, er- in Glasgow. ſcheint die Landſchaft des Hubertusbildes in der öffentlichen Sammlung zu Glasgow, welches Waagen noch bei Herrn Maclellan ſah. Auch auf dem kleinen Bilde in München. der Münchener Pinakothek, welches den hl. Georg im Kampfe mit dem Drachen Mythologiſche, allegoriſche, altteſtamentariſche und hiſtoriſche Bilder darſtellt (1510), intereſſirt der prächtige Buchenwaldrand am meiſten. Als mythologiſches Bild des Meiſters iſt die Satyrfamilie von 1507 in der Berliner Galerie zu nennen. Einige ſpäte Bilder Altdorfer's zeigen altteſtamentliche, allegoriſche oder hiſtoriſche Stoffe: ſo die Suſanna von 1526, in der Münchener Pinakothek; ſo die in Berlin, in München, Landſchaft, deren Staffage das Sprüchwort »der Bettel ſitzt auf der Schleppe in Berlin, der Hoffart« illuſtrirt, von 1531, in der Berliner Galerie; ſo jenes für Wilhelm IV. in München. von Bayern gemalte Hauptbild von 1529, in der Münchener Pinakothek, welches die Alexanderſchlacht im Koſtüm und in der Kriegsführung des 16. Jahrhunderts darſtellt. Die weitgedehnte Landſchaft, in welcher unzählige Figuren in lebhafter Aktion mit groſser Treue ausgeführt ſind, zeigt einen hohen Horizont. Der Tag verdrängt die Nacht. Links oben erliſcht das Licht des Mondes. Rechts unten taucht die Sonne am Horizonte empor und färbt die Lichtſeiten der Burgen und Berge mit röthlicher Morgenglut.

---

1) *Jul. Meyer* und *W. Bode* nehmen an, Altdorfer habe die Jahreszahl für 1504 oder 1510 verſchrieben. *Ad. Roſenberg* iſt der Meinung, des Meiſters Verwandte hätten die Zahl erſt nach ſeinem Tode auf's Bild geſetzt.

Altdorfer's phantaftifche Richtung fprechen auch manche feiner erhaltenen Handzeichnungen aus, befonders durch ihre oft feltfame Technik, indem er fein Blatt dunkelfarbig grundirt und hell mit fpitzem Pinfel daraufzeichnet. Das Berliner Kupferftichkabinet ift reich an derartigen Blättern.

Altdorfer's Handzeichnungen,

Als Kupferftecher wird A. Altdorfer zu den »Kleinmeiftern« gerechnet. Es werden 78 mit dem Grabftichel gearbeitete, 34 mit der Radirnadel und Aetzwaffer angefertigte Blätter von ihm aufgezählt. Ihre Technik ift nicht von der Feinheit, ihre Zeichnung nicht von der überzeugenden Feftigkeit der Dürer'fchen. Befonders ungenügend find die mythologifchen Kompofitionen (Fig. 266). Erftaunlich ift aber der weite Vorftellungskreis des Meifters. Faft fämmtliche Vorwürfe, welche die Malerei fich jemals geftellt hat, find vertreten.

Kupferftiche,

Auch als Reiffer für den Holzfchnitt war Altdorfer thätig. Seine Holzfchnitte find überwiegend religiöfer Natur. Hervorzuheben find die 40 Blätter »Sündenfall und Erlöfung«, bei denen freilich die Steifheit der Kompofitionen und die Formlofigkeit der Geftalten mitunter keinen reinen Genufs aufkommen laffen. Unter den wenigen profanen Blättern fällt das Parisurtheil durch feine barocke Auffaffung auf.

Holzfchnitte



Fig. 266. Altdorfer: Parisurtheil. Kupferftich.

Albrecht Altdorfer tritt uns in manchen feiner Werke etwas dilettantenhaft entgegen, aber feine Originalität führt uns immer wieder zu ihm zurück; anregend ift er faft immer, und manchmal überzeugt er auch.

Schlufsbemerkung

Wahrfcheinlich fein Bruder war *Erhard Altdorfer* (genannt 1512—1570), der als Hofmaler Herzog Heinrich's des Friedfertigen in Schwerin lebte und als Künftler in Wittenberg von Lukas Kranach beeinflufst worden fein foll. Gemälde feiner Hand laffen fich jedoch nicht nachweifen, nur einige Holzfchnitte, z. B. diejenigen der 1533 gedruckten niederdeutfchen Lübecker Bibel.

Erhard Altdorfer.

Dafs Albr. Altdorfer's landfchaftliche Auffaffung auf Aug. Hirfchvogel und Hans Seb. Lautenfack in Nürnberg zurückgewirkt, ift fchon bemerkt worden; fein eigentlicher Nachfolger in Regensburg aber war *Michael Oftendorfer.* [1]) Diefer Meifter, der 1519—1559 in Regensburg lebte, blieb fein Leben lang arm, obgleich er fleifsig malte und für den Holzfchnitt zeichnete. Von feinen Gemälden ift das 1553 vollendete Altarwerk im hiftorifchen Vereine zu Regensburg, deffen Schwerpunkt in der Einfetzung des Abendmahls in beiderlei Geftalt liegt, nur fachlich intereffant; auch die Darftellung aus der Apokalypfe in der Münchener Pinakothek ift fchwach; beffer die kleine Kreuzigung von 1552 in Schleifsheim. Altdorfer's Art zeigt noch die kleine Judith von 1530 im Kölner Mufeum (No. 536 a.); wie denn auch einige Bilder in Regensburg und eine

Michael Oftendorfer

in Regensburg.

München, Schleifsheim, Köln u. f. w.

1) *R. v. Schuegraf:* Lebensgefchichtliche Nachrichten über den Maler Michael Oftendorfer, Regensburg 1849.

Landfchaft der Münchener Pinakothek, welche Altdorfer zugefchrieben werden, von Oftendorfer's Hand zu fein fcheinen.[1]) Bildniffe, die er gemalt, befitzen die Regensburger Sammlung, das Nationalmufeum in München und die Schleifsheimer Galerie. Alles in Allem ift er ein ziemlich charakterlofer Ausläufer der felbftändigen deutfchen Richtung.

Melchior Fefelen

In der Regensburger Sammlung befindet fich auch eine von 1523 datirte Darftellung der gen Himmel getragenen Maria Aegyptiaca von der Hand Melchior Fefelen's. Diefer Meifter reiht fich hier am beften an. *Melchior Fefelen*[2]) war wahrfcheinlich in Paffau geboren, lebte aber in Ingolftadt und ftarb dort 1538. Seine früheren Bilder zeigen eine gewiffe ruhige, fanfte Eigenart; fpäter fchlofs er fich in feiner Auffaffung ziemlich eng, aber ohne Feinheit, an Albr. Altdorfer an. Das zeigen z. B. feine beiden, wie Altdorfer's Alexanderfchlacht, für Herzog Wilhelm IV. gemalten Schlachtenbilder in der Münchener Pinakothek, deren eines (von 1529) die Belagerung Roms durch Porfenna, deren anderes (von 1533) die Belagerung von Alefia in Burgund durch Julius Cäfar darftellt. Auch in Ingolftadt, Nürnberg und Bamberg haben fich noch Bilder diefes keineswegs immer zu verachtenden Meifters erhalten.

in München.

in Ingolftadt, Nürnberg u. Bamberg.

C. Lukas Kranach und die fächfifche Schule.[3])

Sein Name.

Lukas Kranach der ältere ift der fränkifche Meifter, welcher nach Sachfen zog und dadurch der Begründer der fächfifchen Schule wurde, deren Hauptmeifter er blieb. Seinen Namen erhielt er von feinem heute »*Kronach*« gefchriebenen oberfränkifchen Geburtsftädtchen. Sein eigentlicher Familienname war Müller.[4])

Seine Beurtheilung.

Es ift fchwer, Lukas Kranach dem älteren vollkommen gerecht zu werden. Ihn Dürer oder Holbein gleichftellen, hiefse ihn überfchätzen; und doch, wenn man die Summe feiner Leiftungen zieht, mufs man ihm laffen, dafs er in feiner Art faft ein Meifter erften Ranges gewefen; und feine Art ift eine durch und durch eigene, durch und durch deutfche, durch und durch volksthümliche. Die Beurtheilung feiner malerifchen Qualitäten wird dadurch fehr

---

1) *W. Schmidt* in der Lützow'fchen Zeitfchrift IV. (1869) S. 191, 193.

2) *W. Schmidt* in der Allg. deutfchen Biographie Bd. VI.

3) *Chrift. Scheurl:* Widmungsbrief an Kranach vor feiner 1509 gedruckten lateinifchen Rede über Wittenbergifche Berühmtheiten. — Denkfchrift *Matth. Gunderam's* von 1556 im Thurmknopfe der Wittenberger Stadtkirche (die Abfchrift von 1750 ift bei Heller und Schuchardt abgedruckt). Die fpätere, ungewöhnlich reiche Literatur über Lukas Kranach, auch *Jos. Heller's* 1854 in zweiter Auflage in Nürnberg erfchienenes Werk »Lucas Cranach's Leben und Werke«, ift veraltet feit dem Erfcheinen von *Chr. Schuchardt's* »Lucas Cranach des älteren Leben und Werke«, 3 Bände, Leipzig 1851—1871. — *O. Eifenmann* in »Kunft und Künftler«, Bd. I, XII, XIII, S. 28 ff. — *A. Woltmann* in der Allgem. deutfchen Biographie Bd. IV, 1876. — Am eingehendften hat *L. Scheibler* neuerdings den Meifter ftudirt (vgl. oben S. 368, Anm. unten).

4) Ueber die mangelhafte Begründung des Namens *Sunder*, den die neueren Handbücher ihm unter ausdrücklicher Verwerfung des Namens *Müller* beilegten, äufsert fich fchon *Schuchardt* I, S. 15 Anm. Den Beweis, dafs *Müller* fein Name gewefen, bringt *F. Warnecke*, Lucas Cranach der Aeltere, Görlitz 1880. In der S. 11 publicirten Aufzeichnung des Valentin Sternenboke von 1609 heifst es: »Und der Kaifer in gefraget wie er hiesze, und er geandwordtet Er hiesze von seinen eltern Lucas Muller, auss der Stadt Cranach in Francken, man hiesze in aber von seiner Kunft Lucas Maler, und der Churfürft von Sachsen hette in von seinem vaterlande Lucas Cranach genandt«.

erfchwert, dafs ihm noch immer Dutzende von Gemälden zugefchrieben werden, welche zwar in feiner Werkftatt mit feinem Abzeichen, dem geflügelten Schlänglein, verfehen worden, aber doch eben nur handwerksmäfsige Gefellenarbeiten find.

Seine Entwickelung.

Vor allen Dingen wird man ihm nicht gerecht werden können ohne feine Entwickelung zu berückfichtigen. Daher müffen wir hier fofort betonen, dafs auch wir in den eine Zeitlang dem damals ganz verkannten Grünewald [1]) (unten S. 436), dann einem angeblichen Pfeudo-Grünewald [2]) zugefchriebenen Gemälden theils eigenhändige Jugendwerke Kranach's, theils Arbeiten der Gefellen feiner früheren Zeit erkennen. [3]) Diefe Bilder zeigen deutlich, dafs der Meifter von der fränkifchen Schule (wohl von der Berührung mit Wolgemut, vielleicht zugleich wirklich mit Grünewald) ausgegangen ift. Seinen fpäteren fchablonenhaften Kanon (befonders in den Frauenköpfen) hat er hier noch nicht ausgebildet; feine Formengebung ift oft derber, oft aber, da er gerade in diefer früheren Zeit grofse Altarbilder mit grofsen Figuren auszuführen hatte, auch grofsartiger und ernfter, und dem entfprechend ift fein geiftiger Ausdruck manchmal bedeutender und feierlicher als in der fpäteren Zeit. Auch geht er von einem entfchiedenen goldigen Kolorismus, anfangs fogar bei bräunlichem Gefammtton, aus, um fpäter kälter und nüchterner in der Farbe zu werden. Der alte Stil zeigt fich ziemlich übereinftimmend in den datirten Bildern bis 1520, der neue feit 1530; in dem dazwifchen liegenden Decennium findet, von den kleinen Bildern ausgehend, der Uebergang ftatt; gerade bei den grofsen Kirchenbildern bleibt er am längften der älteren Art, felbft mit gelegentlicher Anwendung des Blattgoldes, treu. Einige lehrreiche Hauptwerke feiner älteren Art, einfchliefslich der beften der von anderen dem Pfeudo-Grünewald zugefchriebenen Bilder, find die folgenden: in München bei Herrn Dr. Fiedler, früher im Palazzo Sciarra zu Rom, eine prächtige Ruhe auf der Flucht von 1504; [4]) in der Sammlung der Marienkirche zu Torgau eine 1505 von Cranach gemalte grofse Tafel mit den Halbfiguren der 14 Nothhelfer; in der Johanniskirche in Neuftadt an der Orla ein (wie neuerdings nachgewiefen) 1511—1512 gemaltes Jüngftes Gericht; in der Marienkirche zu Lübeck eine Kreuzesabnahme; im Bamberger Dom das Rofenkranzbild; in der Bamberger Galerie die hl. Wilibald und Walpurga mit dem Donator; in der Naumburger Wenzelskirche eine Anbetung der Könige; im »gothifchen Haufe« zu Wörlitz eine pracht-

Seine Jugendwerke. Pfeudo-Grünewald. Charakter feiner früheren Bilder. Einige Hauptbilder, einfchliefslich derjenigen des Pfeudo-Grünewald bei Dr. Fiedler in München. in Torgau. in Neuftadt a. d. Orla. in Bamberg. in Naumburg. in Wörlitz.

1) So noch *Schuchardt* Bd. II, S. 73.

2) *A. Woltmann* in der Lützow'fchen Zeitfchrift VIII, (1873) S. 322, 330. — *O. Eifenmann* a. a. O S. 35.

3) Dies ift die vor allen Dingen von *L. Scheibler* energifch vertretene Anficht, der ich mich anfchliefse, nachdem ich Gelegenheit gehabt, Scheibler's reiche handfchriftlichen Notizen mit einer Reihe in Frage kommender Originalgemälde zu vergleichen. Man vergleiche übrigens fchon *Jul. Meyer's* und *W. Bode's* »Befchreibendes Verzeichnifs« der Berliner Galerie von 1878, S. 77; ferner *W. Schmidt* in Scheftag's Repertorium I, S. 411; dann denfelben in der Kunftchronik XV, (1880) S. 634.

4) Das Monogramm diefes Bildes, welches der Verfaffer nicht aus eigener Anfchauung kennt, ftimmt mit denjenigen einiger Holzfchnitte von 1505 und 1506 überein, wie denn andererfeits nachdrücklich betont werden mufs, dafs der Stil der Kranach'fchen Holzfchnitte jener Periode durchaus mit demjenigen der Gemälde des Pfeudo-Grünewald übereinftimmt. Man fehe nur die grofse Apoftelfolge, *Bartfch* 23ff.

volle Madonna mit weiblichen Heiligen und der Vermählung der hl. Katharina von 1516; im Schloffe zu Afchaffenburg (nur theilweife von Kranach felbft ausgeführt) fechs Tafeln mit Heiligen; in der Frauenkirche zu Halle a. d. S. ein noch befonders ftrenges und feierliches Altarwerk von 1529, deffen Mittelbild oben die Madonna in einer Engelsglorie, unten aber als anbetenden Stifter den Kardinal Albrecht von Brandenburg zeigt, theilweife von Schülerhänden ausgeführt;[1]) in der Münchener Pinakothek die Flügel mit Heiligenbildern zu dem wirklich von Grünewald gemalten Mittelbilde der Bekehrung des hl. Mauritius durch den hl. Erasmus;[2]) in der Berliner Galerie die hl. Anna felbdritt und der hl. Hieronymus in der Wüfte; in der Wiener Akademie eine Beweinung Chrifti; in der Tribuna der Uffizien ein Chriftus als Schmerzensmann; im Städelfchen Inftitut zu Frankfurt eine fchöne kleine Kreuzigung; im Germanifchen Mufeum zu Nürnberg das bezeichnete Bildnifs Chr. Scheurl's von 1509; im hiftorifchen Mufeum zu Dresden die beiden fchönen Bildniffe von 1519, welche einen fürftlichen Bräutigam und eine fürftliche Braut[3]) darftellen; in Darmftadt beim Hofrath Schäfer eine prächtige Madonna in der Glorie; in der Darmftädter Galerie zwei Tafeln, jede mit drei Heiligen und eine Madonna. Dazu kommen an verfchiedenen Orten noch viele andere, fpäter einzureihende frühe Bilder, welche, wie manche der genannten, ftets als Werke Kranach's, gegolten haben, fich ihrem Stil nach auch keineswegs principiell von diefen genannten, felbft nicht von den neuerdings »Pfeudo-Grünewald« getauften, unterfcheiden.

in Afchaffenburg. in Halle a. d. S., in München. in Berlin. in Wien. in Frankfurt a. M., in Nürnberg. in Dresden, in Darmftadt u. f. w.

Kranach's fpäterer Stil.

In der Art, wie Kranach fich durch feine fpäteren Werke und durch die zahlreichen Nachahmer feines fpäteren Stiles der Vorftellung der Nachwelt am tiefften eingeprägt hat, erfcheint er freilich in anderer und trotz gröfserer Zierlichkeit keineswegs immer anziehenderer Geftalt. Seine Zeichnung, wie feine Farbengebung zeigen allerdings eine aufserordentliche, felbftbewufste Sicherheit; aber gerade in ihrer fteten Wiederholung werden fie oft genug konventionell und manierirt. Lukas Kranach erfcheint in diefen Durchfchnittswerken als Realift ohne Dürer's Tiefe und Gründlichkeit. Seine nicht immer fchönen Formen entfchädigen uns ebenfowenig immer durch packende Individualität und Wahrheit. Auch hat der Meifter fich oft genug vom Modell emancipirt; aber gerade dann reicht fein eigenes Schönheitsgefühl nicht aus, um muftergültige Typen zu fchaffen. Seine nackten Körper find nicht unverftanden, aber in der Regel hart und eckig. Seine idealen Männerköpfe find ernft, würdig und regelmäfsig; aber dafür ftreifen die Züge feiner niederen Geftalten, wie die der Widerfacher Chrifti, nicht felten an die Karikatur; und feine Frauen, fo anmuthig und zierlich ihre Gefammterfcheinung

1) Neuerdings als Hauptwerk des Pfeudo-Grünewald angeführt. Dagegen doch fchon Dreyhaupt Befchreibung des Saalkreifes 1755, Bd. I, S. 1019. Auch *Kugler*, Kl. Schriften II, 32, nennt es noch als feierlichftes Altarblatt Lukas Kranach's. Dafs es für den katholifchen Kurfürften von Mainz gemalt worden, ift kein Grund gegen die Urheberfchaft Kranach's; hat diefer denfelben doch 1527 noch felbft gemalt!

2) Diefe Flügel gaben, weil man fie mit auf Grünewald bezog, den Anlafs zu deffen völliger Verkennung; gerade fie Pfeudogrünewald ftatt Kranach zu taufen, liegt aber nicht der mindefte Grund vor.

3) In der Regel Herzog Albrecht der Beherzte und Herzogin Sidonie genannt. Man vergleiche dagegen jedoch *W. Roffmann's* Kranachftudien in Scheftag's Repertorium I (1878), S. 45 ff.

iſt, halten mit ihren dünnen Taillen, breiten Hüften, abgerundet quadratiſchen Oberköpfen (den echteſten »têtes carrées«) und (wie Otto Eiſenmann nicht ohne Grund bemerkt) chineſiſch ſchief geſtellten Augen keinen durch griechiſche oder italieniſche Formenreinheit gebildeten Maſsſtab aus. Man könnte hinzufügen, daſs auch die geringe Schattengebung ſeiner Bilder, die mangelhafte Abtönung ſeiner Luftperſpektive, ſowie die kalte, glatte, hie und da lackartige Manier ſeines Farbenauftrags manchmal von ferne an die chineſiſche Malerei erinnern. Kranach geht von geſunden Lokalfarben aus und nüancirt durch Laſuren. In der Erinnerung des Beſchauers bleibt beſonders ein kräftiges Ziegelroth als harte Lieblingsfarbe des Meiſters haften. Vor allen Dingen aber fehlt ſeiner Pinſelführung die Gabe, die verſchiedenen Stoffe ihrer Eigenart nach zu behandeln.

Bei alledem bleibt genug, um uns den Meiſter lieben und bewundern zu laſſen. Sinnig im Ernſt, ſchalkhaft in der Heiterkeit, weiſs er uns ohne Ueberladung oder Uebertreibung alles zu erzählen, was er auf dem Herzen hat. Fehlt ſeinen Kompoſitionen auch die Weihe höheren Liniengefühls, ſo ſind ſeine Situationen doch immer klar und verſtändlich. Oft ſind ſie mit dem reichen, ſaftigen landſchaftlichen Hintergrunde aus einem Guſſe geſchaffen und von poetiſchem Naturgefühle durchweht. Selbſt die Bilder aus dem altgriechiſchen Götter- und Heldenleben weiſs er, wenigſtens ſo lange er ſie im kleineren Formate darſtellt, trotz ihrer modernen Tracht und ihrer nordiſchen Formen, durch Anmuth und Naivetät anziehend zu machen. Man meint romantiſche Märchen aus der Ritterzeit zu ſehen. Am beſten gelingen ihm Scenen mit wenigen Figuren; und daher gehören auch ſeine Bildniſſe in ihrer treuherzigen, ſchlichten Weiſe zu ſeinen hervorragendſten Leiſtungen, obgleich ſie ebenſoweit hinter der geiſtvollen Auffaſſung der Bildniſſe Dürer's, wie hinter dem maleriſchen Reize derjenigen Holbein's zurückbleiben.

Seine Vielſeitigkeit. Seine Beziehungen zur Renaiſſance.

Lukas Kranach iſt alſo ein vielſeitiger Meiſter. Ehrlich und aufrichtig läſst er alle geiſtigen Strömungen der Zeit und der groſsen Univerſität Wittenberg, an welcher er lebte, auf ſich einwirken. Daher behandelt er die antiken Stoffe als gleichberechtigt neben den chriſtlichen; und daher verleiht er ſeit dem Auftreten Luther's, zu welchem er, wie zu den übrigen Reformatoren, die innigſten Beziehungen hatte, ſeinen religiöſen Darſtellungen eine deutlich ausgeſprochene reformatoriſche Tendenz. Ehrlich und aufrichtig aber geht er daneben auch im Sinne der nordiſchen Renaiſſance auf die unbefangene Darſtellung von Stoffen ohne hiſtoriſchen Gehalt ein. Sittenbilder malt er ohne Bedenken ihr ſelbſt wegen. Landſchaften hat er freilich ohne figürliche Hauptſcene noch nicht gemalt; aber auf manchen ſeiner Bilder dominirt die Landſchaft, und ſeine und ſeines Sohnes Jagdſtücke gehören zu den früheſten ihrer Art.

zur Reformation.

zur Natur.

Sein Anſehen bei ſeinen Zeitgenoſſen.

In manchen Beziehungen hat Kugler Recht, wenn er Meiſter Lukas den Hans Sachs der Malerei nennt; alles in allem genommen aber iſt der ehrſame Nürnberger Meiſterſinger doch ein derberer und handwerksmäſsigerer Vertreter ſeiner Kunſt, als Lukas Kranach. Dieſer hat trotz ſeiner Volksthümlichkeit doch eine ariſtokratiſche Ader. Er iſt ein Liebling der deutſchen Fürſten; und wenn die einſichtsvollſten ſeiner Zeitgenoſſen, obgleich ſie ihn den deutſchen Apelles nannten, ihn im Range unter Dürer ſtellten, ſo hat es doch

kein Meifter des 16. Jahrhunderts in Deutfchland — auch Dürer nicht — bei feinen Lebzeiten durch feine Kunft zu fo hohem bürgerlichen Anfehen und zu fo grofsem Wohlftande gebracht wie Lukas Kranach. Kein deutfcher Maler jener Tage ift aber auch fo fruchtbar gewefen wie er. Es ging ihm leicht von der Hand; fchon zeitgenöffifche Urtheile bezeichnen ihn als »den fchnellen« und »fchnellften Maler«; und wenn diefe Eigenfchaft auch feine Sorgfalt in der äufseren Ausführung nicht beeinträchtigte, fo fpiegelt fie fich in feinem gefammten Künftlercharakter doch deutlich genug ab. Ein tiefes innerliches Ringen fpricht fich in keinem feiner Werke aus; und eben defshalb reifsen fie uns auch nicht zu leidenfchaftlicher Verehrung hin, fondern erfüllen uns nur mit behaglicher Bewunderung und anheimelnder Freude.

Sein Leben.

Lukas Kranach ift 1472 geboren. Seit dem Jahre 1504 finden wir ihn, fchon verheirathet, als Hofmaler des Kurfürften Friedrichs des Weifen in Wittenberg anfäffig. Hier gründete er eine grofse Werkftatt, in welcher Maler- und Anftreicherarbeiten jeder Art, der höchften, wie der geringften, ausgeführt wurden; hier richtete er fpäter auch eine Buchdruckerei ein, ja hier kaufte er 1520, unternehmend und gefchäftskundig, wie er war, eine Apotheke. Die Stadt Wittenberg wählte ihn fchon 1519 zum Kämmerer des Rathes, 1537 aber zum erften Mal und 1540 zum zweiten Mal zum Bürgermeifter; und nicht minderen Anfehens als in der Stadt, erfreute er fich bei den kurfächfifchen Fürften. Friedrich der Weife zeichnete ihn fchon 1508 durch Verleihung eines Wappenbriefes aus, und im folgenden Jahre fchickte er ihn, wie Scheurl angiebt, »um mit feinem Talente zu prunken«, in die Niederlande, doch wohl zum Kaifer Maximilian, der damals dort dem achtjährigen Karl V. huldigen und ihn von Kranach malen liefs. Auch unter Friedrichs Nachfolger, Johann dem Beftändigen (1525—1532), behauptete der Meifter fich als Hofmaler; am innigften aber geftalteten fich feine Beziehungen zu deffen Sohne Johann Friedrich dem Grofsmüthigen. Diefem folgte der hochbetagte Maler nach der Schlacht bei Mühlberg in die Gefangenfchaft nach Augsburg, fpäter, nach feiner Freilaffung, im Oktober 1552 nach Weimar. Hier begann Lukas Kranach, achtzigjährig, eins feiner grofsartigften Gemälde zu malen, ftarb aber vor deffen Vollendung, fchon im folgenden Jahre, am 16. Oktober 1553.

Kranach's Kupferftiche.

Auch Meifter Lukas war Maler, Kupferftecher und Reifser für den Holzfchnitt. Seine Kupferftiche find jedoch felten. Aufser einigen Fürftenbildniffen und den drei Lutherbildern von 1519, 1520 und 1521 ift nur noch die »Bufse des hl. Chryfoftomos« von 1509 bekannt, fein einziger gröfserer Kupferftich, welcher bei intereffanter, die Phantafie anregender, faft ganz landfchaftlicher Zeichnung doch in der fonderbaren Schraffirung und Behandlung eine in diefer Technik noch ungeübte Hand verräth. Zahlreich find dagegen die

Seine Holzfchnitte.

Holzfchnitte, welche (befonders in der früheren Zeit) aus Lukas Kranach's Werkftatt hervorgegangen find. Auf ihnen kommen Gegenftände aus dem alten und dem neuen Teftamente, aus der Heiligenlegende, aus der antiken Mythologie und aus dem täglichen Leben in derfelben Mannichfaltigkeit wie auf feinen Gemälden vor, und eine lange Reihe von Bildniffen berühmter Zeitgenoffen find auch in Kranach'fchen Holzfchnitten über ganz Deutfchland ver-

Gröfsere Folgen.

breitet worden. Als gröfsere Folgen find die fünfzehn Paffionsblätter, die zwölf Blätter Apoftelmartyrien, die fchon genannten vierzehn Blätter, welche Chriftus

und die Apoſtel mit Paulus in ganzen ſtehenden Figuren zeigen, ſowie die 119 Blätter des Wittenberger Heiligthumsbuches hervorzuheben. Ganz polemiſch im Dienſte der Reformation zeigt der Meiſter ſich in dem berühmten »Paſſional Chriſti und Antichriſti«, deſſen Originalzeichnungen ihm wohl mit Recht zugeſchrieben werden. Das Gebahren Chriſti und das Gebahren des Papſtes werden hier einander gegenüber geſtellt; z. B. Bl. 23: Chriſtus treibt die Verkäufer und Wechsler aus dem Tempel; Bl. 24: Der Papſt verkauft, in der Kirche thronend, den Ablafs; Bl. 25: Chriſtus fährt gen Himmel; Bl. 26: Der Papſt fährt zur Hölle. Noch derber und ſchärfer aber iſt die Satire gegen den Papſt in dem ſehr ſeltenen Holzſchnittwerkchen von 1545, zu welchem Luther die Verſe geliefert.

Vorzügliche Einzelblätter.

Vorzügliche Einzelblätter ſind: Adam und Eva im Paradieſe, faſt erdrückt von der Fülle der Thierwelt (Bartſch 1), die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten mit den tanzenden Engeln (B. 4), Chriſtus und die Samariterin (B. 22), die Verſuchung des hl. Antonius (B. 56), der hl. Chriſtophorus (B. 58), der hl. Hieronymus in der Wüſte (B. 63) und die Enthauptung Johannis des Täufers (B. 62); ferner, aus der alten Welt: Venus und Amor (B. 113), das Parisurtheil (B. 114) und Marcus Curtius, wie er ſich in den Erdſchlund ſtürzt (B. 112); aus der Zeit des Meiſters: einige Ritter, Jäger, eine Hirſchjagd, eine Belagerung Wolfenbüttel's und Turniere.

Kranach's Handzeichnungen.

Handzeichnungen Lukas Kranach's ſind in den verſchiedenen Kabineten nicht eben ſelten. Es finden ſich Studien zu Holzſchnitten und Gemälden des Meiſters, aber auch ſelbſtändige Kompoſitionen unter ihnen. Wir können ſie hier nicht einzeln durchgehen, müſſen aber im allgemeinen betonen, dafs auch Kranach uns kaum in anderen ſeiner Werke ſo frei, fein und reizvoll entgegentritt, wie in einigen ſeiner mit dem Stifte, mit Kreide oder mit der Feder gemachten, gelegentlich auch leicht kolorirten Zeichnungen. Wir erinnern nur an die anmuthige Faunenfamilie im Berliner Kupferſtichkabinet (Fig. 267).

Seine Gemälde.

Wollen wir uns nunmehr einen Ueberblick über die zahlloſen (wenigſtens noch niemals vollſtändig aufgezählten) Gemälde Lukas Kranach's des älteren verſchaffen, ſo mag im voraus bemerkt werden, dafs, wenn nicht alle, ſo doch faſt alle erhaltenen Bilder des Meiſters auf Holz (theils Linden-, theils Rothbuchenholz), gemalt und in Oeltechnik ausgeführt worden ſind. Auf ſeine bereits oben erwähnten früheren Bilder werden wir nicht zurückkommen; die übrigen wollen wir nicht nach der Zeit ihrer Entſtehung, ſondern nach den Stoffen, welche ſie behandeln, gruppiren.

Religiöſe Darſtellungen.

Katholiſche Andachtsbilder

Die zahlreichen religiöſen Darſtellungen laſſen ſich ihrer Natur nach in drei Klaſſen eintheilen, deren erſte von den Gemälden gebildet wird, die der Meiſter noch ganz im Geiſte der katholiſchen Kirche, wenn auch zum Theil erſt nach Luther's Auftreten gemalt hat. Hierher ſind, auſser den bereits erwähnten, die anmuthigen, faſt an die umbriſche Schule erinnernden, aber germaniſch gelbhaarigen Madonnenbilder zu rechnen, von denen das ſog. Mariahilfbild in der Jakobskirche zu Innsbruck ſogar Wunder thun ſoll, während die Madonna mit der Traube von 1512 in der Münchener Pinakothek ein genrehaftes Motiv (das Kind ſteckt der Mutter eine Beere in den Mund) mit religiöſer Innigkeit ausgeſtattet zeigt. Auch die »weiſse Madonna« des Königsberger Doms und die »Madonna unter dem Apfelbaum« in der Petersburger Eremitage, ſowie die kleine Madonna der Karlsruher Kunſthalle und das frühe

in Innsbruck.

in München.

in Königsberg.

in Petersburg.

in Karlsruhe.

in Erfurt. Bild des Erfurter Domes gehören zu dieser Klasse; und wie lange er noch dergleichen Andachtsbilder schuf, beweisen, außer jener Madonna von 1529 in Halle, die 1520 gemalten schönen Heiligengestalten Wilibald und Walburga in



Fig. 267. Lukas Kranach d. ä.: Faunfamilie. Silberstiftzeichnung. Berlin, K. Kupferstichkabinet.

in Bamberg. der Bamberger Galerie,[1]) ferner, vom Jahre 1525, eine feine Magdalena im in Köln. Kölner Museum und die blonde, zartjungfräuliche Muttergottes mit dem sie

1) *W. Schmidt* in der Kunstchronik XV. (1880), S. 634.

herzlich umhalſenden nackten Knäbchen auf dunklem Grunde in kreisrunder Faſſung, in der Münchener Pinakothek, eine zierliche Kompoſition, die zu den durchgeiſtigſten und liebenswürdigſten Schöpfungen des Meiſters gehört (Fig. 268).

in München.

Eine **zweite** Klaſſe religiöſer Darſtellungen bilden dann die Geſchichten des alten und neuen Teſtamentes, welche in ihrer bibliſchen Einfachheit über dem Parteizwiſt ſtehen und allen Lebensepochen des Meiſters angehören. Von den

Bibliſche Geſchichten.



Fig. 268. Kranach d. ä.: Madonna. München, Pinakothek.

zahlreichen Wiederholungen der Darſtellung Adam's und Eva's unter dem Baume, deren bibliſcher Inhalt freilich nur ein Vorwand iſt, um das Nackte nackt zu geben, beſitzt die Berliner Galerie zwei kleine Exemplare, während in der Dresdener Galerie ſogar die Einzeltafeln, welche Adam und Eva in Lebensgröſse zeigen, zweimal vorkommen. Gute Wiederholungen beſitzen auch Braunſchweig und Wien. Der ſchönſte Adam und die ſchönſte Eva des Meiſters, 1528 gemalt, hängen jedoch in der Uffiziengalerie zu Florenz. Ein treffliches Bild mit Darſtellungen aus der Geſchichte der erſten Menſchen iſt vor kurzem aus der Prager

Adam und Eva in Berlin, in Dresden, in Braunſchweig, in Wien, in Florenz.

Burg nach Wien gebracht worden.[1]) Aus dem alten Teſtamente hat den Meiſter im übrigen die Geſchichte der Judith am meiſten beſchäftigt. Die Galerie zu Gotha beſitzt zwei hübſch komponirte, 1531 gemalte Gegenſtücke, deren eines Judith und Holofernes bei Tiſche, deren anderes den grauſen Augenblick nach Judith's That vergegenwärtigt. Einzeldarſtellungen der Judith mit dem Haupte des Holofernes beſitzen u. a. die Galerien von Wien, Dresden, Stuttgart und Kaſſel; die Judith iſt hier jedoch oft nur der Vorwand, um uns eine ſächſiſche Hofdame vorzuſtellen; daher kommt auch Lucretia als ihr Gegenſtück vor. Vortrefflich in ihrer poeſievollen landſchaftlichen Anordnung iſt ferner die Geſchichte Simſon's und Delila's im Augsburger Rathhauſe. Unter den Darſtellungen aus dem neuen Teſtamente hat Lukas Kranach am häufigſten Chriſtus als Schmerzensmann (beſonders ſchön auf einem der Meiſsener Dombilder von 1534) dargeſtellt. Das beſte Exemplar der »Ehebrecherin vor Chriſtus«, in lebensgroſsen Halbfiguren, beſitzt die Münchener Pinakothek; eine Wiederholung hängt in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Obgleich das Münchener Bild, wie dasjenige der katholiſchen Kirche in Kaſſel, aus der Frühzeit des Meiſters ſtammt, gehört es doch zu deſſen Hauptwerken und kommt in einigen ſeiner charaktervollen Köpfe, wenn nicht in den gemein, ſo doch in den edel aufgefaſsten, den Leiſtungen Dürer's ziemlich nahe (Fig. 269). Auch die Peſther Nationalgalerie beſitzt ein ſchönes Exemplar dieſes Gegenſtandes. Sehr anſprechend hat er auch »Chriſtus läſſet die Kindlein zu ſich kommen« dargeſtellt, am ſchönſten wohl auf dem Bilde der Stadtkirche zu Naumburg, voll zarten Gemüthes und in leuchtender Farbe; ſehr ſchön auch in der Paulinerkirche zu Leipzig. Eine aus neun Tafeln beſtehende Paſſionsfolge befindet ſich in Berlin; ſechs derſelben hängen im königlichen Schloſſe, drei im Muſeum. Die zwar ſelbſtändige, aber hier und da unſchöne Kompoſition (z. B. auf der Fuſswaſchung) und die auffallend monotone, kalte Färbung laſſen jedoch kaum die Annahme zu, daſs Kranach den ganzen Cyklus eigenhändig ausgeführt habe. Hübſcher erſcheint die Darſtellung der Magdalena, welche dem Herrn die Füſse ſalbt, in derſelben Sammlung, wenngleich auch hier die unläugbar individuelle Kompoſition an einer etwas unglücklichen Perſpektive leidet.

Judith in Gotha. — in Wien, Dresden, Stuttgart, Kaſſel. — in Augsburg. — Darſtellungen aus dem neuen Teſtamente in Meiſsen, — in München, — in Nürnberg. — in Peſth, — in Naumburg, — in Leipzig, — in Berlin.

Die eigentlichen proteſtantiſchen Kirchenbilder, welche den Gegenſatz zur römiſchen Ueberlieferung hervorheben, bilden die d r i t t e Klaſſe der religiöſen Darſtellungen. Dieſe haben neben ihrem Kunſtwerthe auch eine kulturgeſchichtliche Bedeutung; ſie ſind lebendige Zeugniſſe der Anſchauungen Luther's in der kirchlichen Bilderfrage und beweiſen ſchon durch ihr Daſein, daſs Luther, unter deſſen Augen ſie entſtanden, den bildlichen Schmuck der Altäre keineswegs verurtheilte, wie die Calviniſten. Unter den Bildern dieſer Art ragt zunächſt, wenn auch von Schülerhänden ausgeführt, das Altarwerk der Stadtkirche zu Schneeberg im Erzgebirge hervor. Das Mittelbild ſtellt die Kreuzigung Chriſti zwiſchen den beiden Schächern, die Predella das Abendmahl dar. Die acht Bilder der beiden Doppelflügel, welche abgetrennt und beſonders aufgehängt ſind, zeigen, auſser den auf den innerſten Seiten angebrachten verehrenden Stiftern, eine Folge von bibliſch-

Proteſtantiſche Kirchenbilder — in Schneeberg,

1) *A. Woltmann* in den Mittheilungen der k. k. C. C. 1877, S. 28.

2) Man vergleiche über dieſen Gegenſtand *A. Hagen's* Bemerkungen in Zahn's Jahrbüchern VI (1873), S. 124—127 und *Schuchardt* III, S. 38—48.

allegorifchen Darftellungen, welche bei den Wittenberger Reformatoren als fpecififch evangelifch gegolten haben mufs, da fie fich in verfchiedener Anordnung auf verfchiedenen Bildern wiederholt: Ein nackter Mann wird von Tod und Teufel in den feurigen Höllenpfuhl gejagt; Mofes und die Propheten ftehen unter einem Baume; Johannes zeigt einem nackten Manne den Heiland am Kreuze; Chriftus ftöfst dem Teufel fiegreich die kryftallene Lanze in den Schlund. So wie hier, einem einzigen Gemälde eingefügt, kommt diefer Cyklus mit verfchiedenen Nebenfcenen unter dem Namen »Gefetz und Gnade« oder »Sündenfall und Erlöfung« noch öfter vor: vortrefflich in eigenhändiger Aus-



Fig. 269. Kranach d. ä.: Chriftus und die Ehebrecherin. München, Pinakothek.

führung des Meifters (1529) z. B. in der Gothaer Galerie, am fchönften aber und am vollftändigften, ja fogar mit Infchriften verfehen (ebenfalls von 1529), in der ftändifchen Galerie zu Prag. Eine Federzeichnung des Dresdener Kabinets entfpricht am meiften dem Gothaer Exemplar. Auch das grofse letzte Werk des Meifters, das Altarblatt der Weimarer Stadtkirche, welches der jüngere Kranach vollendet hat, gehört demfelben Gedankenkreife an. Auch hier find jene verfchiedenen Scenen demfelben landfchaftlichen Raume eingefügt; aber mächtig dominirt in der Mitte des Bildes Chriftus am Kreuze, während zur Rechten des Befchauers Johannes hier nicht den üblichen nackten Mann, fondern die beiden als prächtige Porträtgeftalten daftehenden Freunde, Luther und Kranach, auf den Gekreuzigten hinweift; zur Linken befindet fich wiederum der etwas verzeichnete Erlöfer, wie er mit der kryftallenen Lanze den Teufel unfchädlich macht. Ergreifend ragen die beiden Porträtfiguren mit ihrer vollen Leib-

in Gotha.

in Prag.

in Weimar.

in Wittenberg. — in Naumburg.

haſtigkeit in die viſionäre Geſammtdarſtellung hinein; Kranach's Haupt wird vom Strahl des erlöſenden Blutes getroffen. Auf den Flügeln iſt inwendig der Kurfürſt Johann Friedrich mit ſeiner Familie, auswendig aber ſind die Taufe und die Himmelfahrt dargeſtellt. Einen ausgeprägt konfeſſionellen Charakter trägt ferner das Altarbild der Stadtkirche zu Wittenberg, deſſen Mittelbild das Abendmahl an kreisrunder Tafel veranſchaulicht, während auf den Flügeln die Taufe (mit dem Bildniſs Melanchthon's) und die Beichte (mit dem Bildniſs Bugenhagen's), in der Altarſtaffel aber die Predigt (mit Luther auf der Kanzel) dargeſtellt ſind. Hierher gehört auch die Auferweckung des Lazarus mit den Reformatorenbildniſſen in der St. Blaſienkirche zu Naumburg. Auch dieſe beiden Werke können jedoch, ſo kranachiſch ſie ſind, nicht als eigenhändige Arbeiten des älteren Kranach gelten.

Mythologiſche Darſtellungen in Berlin. — in Weimar. — in Wien (Lichtenſtein). — in Kaſſel. — in Dresden. — in Darmſtadt, in Gotha, in Wörlitz, in Karlsruhe. — in Wien (Akademie), in München.

Zahlreicher ſind die eigenhändigen Werke des Meiſters unter den groſsen und kleinen Darſtellungen aus der antiken Mythologie, welche aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangen ſind. Die Berliner Galerie beſitzt in dem anmuthig koncipirten Bilde »Venus und Amor« (beide ſtehen auf dunklem Grunde neben einander) und in dem halb romantiſch-phantaſtiſch gedachten, aber friſch und naiv ausgeführten Gemälde »Apollo und Diana« (der Gott ſteht links am Waldesrande, die Göttin ſitzt rechts auf einem liegenden Hirſche) vortreffliche Darſtellungen dieſer Art. In zahlreichen Exemplaren iſt die allerliebſte Kompoſition nach dem pſeudo-anakreontiſchen oder theokritiſchen Liede, wie Amor von Bienen zerſtochen wird, erhalten: eins derſelben, vielleicht das beſte in kleinem Maſsſtabe, beſitzt die Weimarer Galerie, ein anderes in groſsem Maſsſtabe die Liechtenſtein'ſche Galerie in Wien. Friſches poetiſches Naturgefühl athmet die Darſtellung der am Brunnen ſchlummernden Diana, welche ihren Köcher an den Baumſtamm über ſich gehängt hat. Das bekannteſte, aber keineswegs beſte und nicht eigenhändige Exemplar dieſer Kompoſition beſitzt die Kaſſeler Galerie.[1]) Gröſser und beſſer, aber etwas anders komponirt iſt das Bild im Beſitze des Freiherrn von Frieſen in Dresden. Häufig hat der Meiſter mit leichten Variationen auch das Pariſurtheil wiederholt, welches man wegen der Rittertracht des Paris und des Götterboten früher irrthümlich auf die mittelalterliche Sage vom Ritter Wilhelm von Albonack mit ſeinen Töchtern zu deuten pflegte. Der Meiſter erſcheint hier in ſeiner ganzen köſtlichen Naivetät. Wiederholungen dieſer Darſtellung befinden ſich u. a. beim Hofrath Schäfer in Darmſtadt und in den Sammlungen von Gotha und Wörlitz; die hübſcheſte hängt in der Karlsruher Kunſthalle (Fig. 270). Köſtlich iſt auch die nackte Faunenfamilie in Donaueſchingen: in dichter Waldlandſchaft ein unverfrorenes, aber nicht unzartes Bild urwüchſigen Naturlebens. Auch »Herkules mit dem Spinnrocken unter den lykiſchen Mädchen« kommt in verſchiedenen Wiederholungen vor. Am häufigſten aber von allen antiken Darſtellungen iſt ein Bild aus der römiſchen Geſchichte, der Selbſtmord der Lucretia, aus der Werkſtatt Kranach's hervorgegangen. Das beſte Exemplar kleinen Formats (von 1532) befindet ſich in der Wiener Akademie; die beſte groſse Darſtellung (von 1524) beſitzt die Münchener Pinakothek. Auch allegoriſche Darſtellungen im Sinne der Zeitgenoſſen hat Kranach geſchaffen. An

1) Man vergleiche die Handzeichnung im Berliner Kupferſtichkabinet.

ähnliche Kupferftiche Dürer's erinnern z. B. die »Melancholie« und die »Eiferfucht« benannte Scene aus dem Satyrleben, beide im Privatbefitze. Die figurenreichfte allegorifche Darftellung des Meifters ift der »Jungbrunnen« des Berliner Mufeums.[1]) Häfslich und alt fteigen die Weiber an der einen Seite in das

Der Jungbrunnen in Berlin.

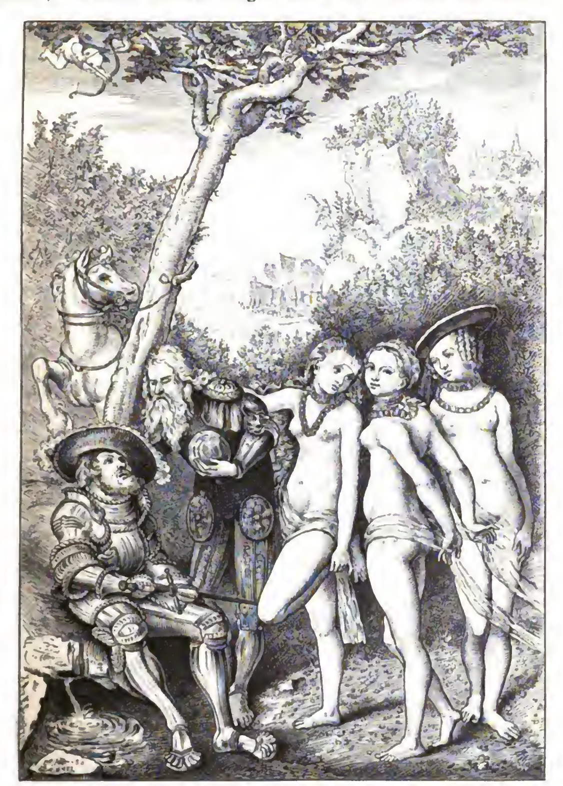


Fig. 270. Kranach d. ä.: Das Urtheil des Paris. Karlsruhe, Kunfthalle.

Wafferbecken hinab, um an der anderen Seite jung und hübfch wieder herauszukommen und fich in heiterer Luftbarkeit zu ergehen: eine Darftellung ohne Bedeutung als Kompofition, aber voll naiver und anziehender Einzelheiten.

1) Der Katalog von 1878 gab diefes Bild dem jüngeren Kranach, aber fchon der fpätere kleine Führer giebt es dem älteren zurück.

Die Sterbeſcene in Leipzig. — Genrebilder in Wien. in Prag. — Jagdſtücke

Als Genrebild im höchſten Sinne des Wortes iſt die kunſtvoll arrangirte Sterbeſcene von 1518 im Leipziger Muſeum zu bezeichnen: der Prieſter, der Arzt, der Notar, die Erben, alle ſind ſie zugegen, allen iſt nicht ohne Geiſt ihre Rolle zugetheilt. Es iſt eins der intereſſanteſten und ſorgfältigſten Bilder des Meiſters. Eine Genrebild derberer Art iſt dagegen die Darſtellung, des reichen Alten, der die arme junge Schöne gewonnen hat; eigenhändige Exemplare dieſer Kompoſition beſitzen die Wiener Akademieſammlung und die ſtändiſche Galerie in Prag. Eine eigenartige Stellung unter den Bildern Kranach's nehmen ferner die Jagden ein. Sicher von der Hand des älteren



Fig. 271. Kranach d. ä.: Bildniſs Martin Luthers. Augsburg, Privatbeſitz.

in Prag.

Kranach iſt jedoch nur die Hirſchjagd der Prager Burg von 1529.[1]) Von der Luft- und Linienperſpektive der Schule giebt auch ſie freilich keine beſonders glänzende Vorſtellung.

Kranach's Bildniſſe

Endlich die Bildniſſe des Meiſters! Auch ſie in allen Gröſsen, bald klein wie Miniaturen, bald lebensgroſs! Natürlich hat er zunächſt die drei Fürſten, deren Hofmaler er war, und deren Angehörige gemalt, ſodann die übrigen ſächſiſchen und einige brandenburgiſche Herrſcher; auſserdem aber ſelbſtverſtändlich ſeine Freunde, die Reformatoren: Luther, Luther's Frau, Melanchthon, Bugenhagen u. ſ. w. Unzählige Male kommen der Kurfürſt

1) *A. Woltmann* in den Mittheilungen der k. k. C. C. 1877, S. 27.

Friedrich der Weife, Johann Friedrich der Grofsmüthige, Luther und Melanchthon vor. Diefe vielfach nachbeftellten Bildniffe wurden faft fabriksmäfsig in Kranach's Werkftatt wiederholt. Vortreffliche eigenhändige Bildniffe des Meifters befitzt befonders die Berliner Galerie: fo dasjenige Johann Friedrichs des Grofsmüthigen, dasjenige von Luther's Gattin, und zweimal das Bild des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Das eine Mal erfcheint er in rother Kardinalstracht auf grünem Grunde als lebensgrofse Halbfigur, das andere Mal (1527) als heiliger Hieronymus in der Wüfte, welcher in ganzer Figur, von Thieren umfpielt, im Freien fitzt und fchreibt. Das leuchtende Roth fteht prächtig in der

in Berlin.



Fig. 272. Kranach d. ä.: Bildnifs der Katharina von Bora. Augsburg, Privatbefitz.

üppigen Landfchaft. Als »Hieronymus im Zimmer« ift der Kardinal auf einem Bilde der Darmftädter Galerie von 1525 charakterifirt. Unter den Bildniffen Luther's und feiner Frau ragen durch Geift und Feuer die im Augsburger Privatbefitz befindlichen hervor, welche das Ehepaar noch jugendlich bald nach feiner Vermählung zeigen (Fig. 270 u. 271). Vortrefflich ift ferner das erft 1550 gemalte Selbftbildnifs des Meifters in der Uffizienfammlung zu Florenz. Aber es ift unmöglich, hier weiter aufzuzählen. Was von Kranach's Werken hervorgehoben worden ift, mag genügen, um die vorangeftellte allgemeine Charakteriftik des vielgewandten und liebenswürdigen, aber im ganzen etwas trockenen und handwerksmäfsigen Meifters zu illuftriren und zu rechtfertigen.

in Augsburg

in Florenz.

Von den Meiftern, welche vor Lukas Kranach im Dienfte des kurfäch-

sischen Hofes standen, läfst sich, obgleich die Namen einiger an's Licht gezogen sind,[1]) wenig sagen. Sie scheinen mehr ehrsame Handwerker als Künstler gewesen zu sein. Dagegen läfst sich die Werkstatt Lukas Kranach's noch einige Generationen weiter verfolgen. Doch hat sich die immerhin imponirende künstlerische Persönlichkeit des Altmeisters Lukas ihr so mafsgebend eingeprägt, dafs sie in keiner Weise Neues mehr zu leisten wufste, vielmehr langsam verknöcherte.

Kranach's Werkstatt.

Zunächst mufs der Söhne des älteren Kranach gedacht werden. Sein erster Sohn *Johannes* starb schon 1536 in Bologna. Luther gedenkt seines Todes in den »Tischgesprächen«; zeitgenössische Poeten besingen ihn und feiern seine Kunst. Schuchardt's Bemühungen,[2]) ihm eine Reihe der erhaltenen Gemälde der Kranach'schen Werkstatt zuzuschreiben, schweben natürlich gänzlich in der Luft. Nicht unwahrscheinlich hingegen ist es, dafs eine mit H und C zu beiden Seiten der Flügelschlange bezeichnete Wiederholung des »Herkules unter den Mädchen«, die sich zu Weimar im Privatbesitze befand, von Lukas Kranach's drittem Sohne *Hans Kranach* gemalt worden, dessen Existenz Schuchardt[3]) glaubwürdig gemacht hat. Als greifbare Künstlergestalt tritt uns nur der mittlere seiner Söhne, *Lukas Kranach der jüngere* entgegen (1515—1586). Er selbst nennt sich auch den »mittleren«. Dieser war der Nachfolger seines Vaters in der Werkstatt und im Bürgermeisteramte der Stadt Wittenberg. Und doch, so sicher es ist, dafs Dutzende von Bildern, die früher dem älteren Kranach zugeschrieben wurden, von ihm herrühren, — sobald wir anfangen wollen, seine Bilder im Gegensatze zu denen seines Vaters aufzuzählen, gerathen wir in Verlegenheit. Schuchardt's Wahrnehmung, dafs das Schlänglein des Vaters aufrechtstehende, dasjenige des Sohnes liegende Flügel habe, ist nach Scheibler's Untersuchungen nur theilweise richtig. Die Form des Zeichens ist allerdings in verschiedenen Jahrzehnten eine verschiedene gewesen, scheint dann aber von allen, welche in der Werkstatt oder für sie gearbeitet haben, gleichzeitig angewandt worden zu sein. Besonders charakteristisch für die spätere Zeit des jüngeren Kranach ist nicht das zierliche Schlänglein mit liegenden Flügeln, sondern ein kräftig gewellter, auch in den Flügeln ausladender Drache. Natürlich haben wir zunächst die Bilder, deren Datum nach 1553, dem Todesjahre des älteren, fällt, als Werke des jüngeren Kranach anzuerkennen. Diese Bilder sind zahlreich genug: z. B. in der Stadtkirche von Wittenberg eine Anbetung der Hirten, eine Kreuzigung, eine Bekehrung Pauli; in einer neben dieser Kirche stehenden Kapelle eine ganze Reihe von Bildern, unter ihnen der seines Gegenstandes wegen oft genannte »Weinberg des Herrn« von 1569, welcher an der einen Seite die katholische Geistlichkeit zeigt, im Begriffe, die Pflanzung zu zerstören, an der anderen Seite die protestantische, im Begriffe wieder anzupflanzen und zu pflegen; ferner einige Gemälde der Dresdener Galerie und einige Bildnisse des historischen Museums zu Dresden, eine Auferstehung (1554) und eine Kreuzigung (1557) im Leipziger Museum, eine Auferweckung des Lazarus (1558) in der Blasiuskirche zu Nordhausen, ein Ehepaar im Wiener Belvedere (1564) u. s. w. Nach Mafsgabe dieser Bilder erscheint er schwächer in der Zeichnung, als sein Vater, weicher und flüssiger in der Pinselführung, flauer

Kranach's Söhne. Johannes Kranach.

Hans Kranach.

Lukas Kranach der jüngere.

Sein Monogramm.

Seine Werke in Wittenberg.

in Dresden.

in Leipzig.

in Nordhausen.

in Wien.

Sein Stil.

1) *Schuchardt* I, S. 41, 46, 47. — 2) Bd. III, S. 88—91. — 3) *Schuchardt* III, S. 92—116.

in dem anfangs bräunlichen, ſpäter hellen, warmröthlichen Geſammttone. Man kann ihm daher auch eine Reihe von Gemälden zuſchreiben, die er der Datirung nach in den vierziger Jahren, als ſein Vater noch lebte, gemalt hat. Zu den ſchönſten derſelben gehört die Predigt Johannes des Täufers in der Braunſchweiger Galerie (1549). Auch die Jagden von 1544 in Madrid und Wien, ſowie diejenige zu Moritzburg, zeigen die Hand des jüngeren; und dasſelbe gilt von einer ganzen Reihe von Dresdener Bildern, z. B. dem von Zwergen überfallenen ſchlafenden Waldrieſen; ferner von der Bekehrung Pauli in der Nürnberger Moritzkapelle, vielleicht ſogar von der 1538 gemalten Geſangennahme Chriſti im Belvedere zu Wien. Zu den trefflichſten Bildniſſen, welche der jüngere Kranach gemalt, gehört dasjenige eines Mannes in ſchwarzer Pelzſchaube und ſchwarzem Unterkleide in der Berliner Galerie. Bekannt iſt endlich, daſs die tüchtigen Fürſtenbildniſſe auf den Flügeln des von ſeinem Vater begonnenen Weimarer Altargemäldes von ſeiner Hand ſind.

Seine Werke in Braunſchweig. in Madrid. in Wien. in Moritzburg. in Dresden. in Nürnberg. in Berlin.

Unter den übrigen Schülern Kranach's verdient zunächſt *Peter Roddelſtedt*, genannt Peter *Gottland*[1]), hervorgehoben zu werden, der in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts Hofmaler in Weimar war. Es haben ſich Gemälde, Kupferſtiche und Holzſchnitte mit ſeinem Monogramme erhalten. Die vortheilhafteſte Meinung von ſeinem Können erweckt der Kupferſtich, welcher den Chriſtusknaben als Ritter darſtellt, wie er heranſprengt, um dem dreiköpfigen Drachen, deſſen einer Kopf ein Papſtkopf iſt, zu durchbohren. Die beſten Gemälde der übrigen Kranach'ſchen Werkſtatt (z. B. ein »jüngſtes Gericht« zu Deſſau von 1528 und eine »Judith mit Holofernes« von 1555 in der Darmſtädter Galerie) ſind mit W. K. bezeichnet, Initialen, die, wie es ſcheint, mit Recht auf *Wolfgang Krodel* gedeutet werden, alſo auf ein Mitglied der in Sachſen urkundlich nachgewieſenen, mehrere Generationen umfaſſenden Malerfamilie Krodel[2]). Von dem Hamburger *Franz Tymmermann*, der nachweislich 1538—1540 Schüler Kranach's war[3]), haben ſich ebenſo wenig Bilder erhalten, wie von *Crispin Herranth*, der bereits ſeit 1529 Hofmaler des Herzogs Albrecht von Preuſsen war. Von jenem *Heinrich Koenigswieſer* aber, den derſelbe Fürſt 1552 nach Wittenberg ſandte, wo er Schüler des jüngeren Kranach wurde, könnte der H. K. bezeichnete »Chriſtus am Oelberg« in der Domkirche zu Königsberg herrühren[4]). Der Meiſter G. L. (in der Regel ohne rechten Grund Gottfried Leigel genannt, vielleicht mit dem Leipziger Maler *Georg Lemberger* identiſch) hat nur für den Holzſchnitt gearbeitet. Auf dem Gebiete des Holzſchnittes, des Kupferſtiches und der Malerei aber ſchlieſst ſich auch der wackere, in Erfurt verſtorbene Meiſter *Hans Broſamer* an die Kunſtweiſe des Wittenberger Altmeiſters an, wenngleich es nicht erwieſen iſt, daſs er deſſen Schüler geweſen[5]). Echt bezeichnete, aber ohne ſonderliches Leben in trocken bräunlichem Tone gemalte Bildniſſe ſeiner Hand ſind das männliche Porträt von 1520 im Belvedere, zwei Bruſtbilder im Privatbeſitze in Wien, auch wohl zwei andere in der

Peter Roddelſtedt, gen. Gottland. Wolfgang Krodel in Deſſau. in Darmſtadt. Franz Tymmermann. Crispin Herranth. Heinrich Koenigswieſer. Meiſter G. L. Hans Broſamer. Deſſen Bildniſſe in Wien.

1) *Schuchardt* I, S. 245—249. — 2) *Schuchardt* III, S. 92—116.

3) *F. Schrader* in der Zeitſchrift des Vereins für Hamburgiſche Geſchichte III. (1852), Hft. VI.

4) *A. Hagen* in Zahn's Jahrbüchern VI (1873), S. 121; S. 130. — Jedoch könnte auch der Leipziger Maler Krell, zu dem Albrecht Beziehungen hatte, in Betracht kommen (ſiehe unten).

5) *R. Bergau* in Lützow's Kunſtchronik XIII (1878), S. 494—496. — *Paſſavant*, Peintre-graveur IV, S. 32 ff. — *O. Eiſenmann* in der allg. deutſchen Biographie, Bd. III.

in Karlsruhe. Karlsruher Kunſthalle. — Keiner dieſer Meiſter hat es verſtanden, den von Lukas Kranach angeſchlagenen Ton in ſelbſtändiger Weiſe zu variiren.

Die Leipziger Schule. Früher ſchon, als in Wittenberg, ſcheint die Malerei, wenn auch weniger als Kunſt, denn als Handwerk, in Leipzig geblüht zu haben. Die Leipziger Malerordnung von 1516 war ſchon die Reform eines älteren Statutes. Aus der beträchtlichen Anzahl ehrſamer Leipziger Malermeiſter jener Tage, welche die Archive [1]) uns zurückgegeben haben, ragen jedoch nur einige wenigſtens durch die Aufgaben, die ihnen zu theil wurden, in die Atmoſphäre der höheren Kunſt herein. Zu nennen wären als ſolche: *Heinrich Schmidt* (erwähnt 1501—1541), welcher eine Reihe nicht erhaltener Altartafeln ſchuf, wobei jedoch zu bemerken iſt, daſs *Moritz Schreiber* (erwähnt ſeit 1539, ſtirbt 1556), mit dem er öfter zuſammenarbeitete, den künſtleriſchen Theil ſeiner Arbeiten verfertigt zu haben ſcheint; ferner jener *Georg Lemberger* (»Georgius Lemberger ex Landshuth pictor«, wurde 1523 Leipziger Bürger), in dem wir vielleicht den Monogrammiſten G. L. zu erkennen haben; endlich vor allen Dingen *Hans Krell* (erwähnt 1533—1573), welcher als Porträtiſt bekannt war und von ſeinen Zeitgenoſſen »der Fürſtenmaler« titulirt wurde. Von ihm haben ſich zwei »gewerbmäſsig hergeſtellte Dutzendbilder«, die Jugendbildniſſe des Kurfürſten Johann Friedrich und ſeiner Braut von 1534, in der Leipziger Stadtbibliothek erhalten. [2]) Was ſich an Wand- und Tafelmalereien ohne Künſtlernamen ſonſt noch in Leipzig und ſeiner Umgebung findet, verführt nicht zu einem näheren Eingehen auf dieſe Schule. [3])

(Randnotizen: Heinrich Schmidt. — Moritz Schreiber. — Georg Lemberger. — Hans Krell.)

Die ſchleſiſche Schule. Daſs der Einfluſs der ſächſiſchen Schule ſich auch nach Schleſien erſtreckte, beweiſen einige Epitaphien der Eliſabethkirche zu Breslau. [4]) Im Uebrigen kann man die Geſchichte der ſchleſiſchen Malerei, auf deren Zuſtand im 15. Jahrhundert oben (S. 124) eingegangen worden iſt, einigermaſsen durch das erſte Drittel des 16. Jahrhunderts hindurch verfolgen. Nur ſtehen hier die Namen der Maler, unter denen es ſchwer iſt, die Künſtler von den Handwerkern zu unterſcheiden, unvermittelt einer groſsen Zahl meiſt handwerksmäſsig ausgeführter Kirchengemälde, beſonders Epitaphien und Altartafeln, gegenüber. Unter den Namen ſcheinen *Jakob Beinhart* (erwähnt 1482—1522), *Leonhart Hörlen* (erwähnt 1494—1513) und *Jeronimus Hecht* (erwähnt 1513—1529) Anſpruch zu haben, als Künſtlernamen zu gelten. Unter den erhaltenen Werken mag eine »Maria mit dem Kinde« in der kleinen Sakriſtei der St. Adalberts-Kirche zu Breslau, ein treffliches Oelgemälde vom Anfang des 16. Jahrhunderts, [5]) und mögen einige Tafeln im Muſeum ſchleſiſcher Alterthümer, nämlich eine Kreuzigung von 1510 und eine »Viſion der hl. Jungfrau« von 1506, vor allen Dingen aber ein 1520 für das Klarenſtift zu Glogau

(Randnotizen: Jakob Beinhart. Leonhart Hörlen. Jeronimus Hecht. — Werke in Breslau.)

---

1) *Guſt. Wuſtmann:* Beiträge zur Geſchichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879.

2) *G. Wuſtmann* a. a. O. S. 42—51. Die Anſicht, daſs Hans Krell das (ebenda S. 44 reproducirte) geiſtvolle Bildniſs des Kurfürſten Moritz, auf der Fürſtenſchule zu Meiſsen, gemalt habe, ſcheint uns doch nicht genügend begründet zu ſein.

3) Man vergleiche übrigens *G. W. Geyſer*, Geſchichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1858. S. 19 ff.

4) *Alwin Schultz*: Urkundliche Geſchichte der Breslauer Malerinnung, Breslau 1866. S. 111. No. 9; No. 10.

5) *Alwin Schultz* a. a. O S. 134.

gemalter, im ganzen unerfreulicher Paffionscyklus hervorgehoben werden, in deffen Nebenfiguren man »polnifche, ja man möchte fagen mongolifche Phyfiognomien« [1]) zu erkennen glaubt. Nach diefer Zeit trat rafch ein Verfall der fchlefifchen Malerei ein.

Johann Rap-Hon von Einbeck.

Einen hervorragenderen Meifter, als Leipzig und Breslau, befafs Eimbeck zu Anfang des 16. Jahrh. in feinem Maler Johann Raphon (fprich: Rap-Hon), welchen Zeitgenoffen einen »anderen Apelles« [2]) titulirten. Wir wiffen von ihm, dafs er 1507 zum Domdechanten des Eimbecker Alexanderftiftes ernannt wurde und 1528 ftarb. [3]) Im Welfen-Mufeum zu Herrenhaufen befindet fich eine Kreuzigung von 1506, die Sammlung Hausmann zu Hannover befitzt zwei kleine Altarflügel mit Heiligengeftalten von 1503, die Braunfchweiger Galerie einen Altar mit der Auferftehung Chrifti von feiner Hand. Als fein Hauptwerk aber gilt ein bezeichneter und von 1508 datirter Altar im Dom zu Halberftadt, deffen Mittelbild in gedrängter, figurenreicher Anordnung die Kreuzigung zeigt. [4]) Mit der Wittenberger Schule hat das Bild keine Verwandtfchaft. Die Kompofition erinnert an gewirkte Teppiche und füllt trotz ihrer Ueberladung den Raum vortrefflich aus. Die Typen der rundlichen Köpfe find charaktervoll (Fig. 273). Eine gewiffe geiftige Bewegung belebt das Bild. In die maffiven Heiligenfchreine der leidtragenden Frauen find Infchriften geprefst. Die frifchen Farben find geftrichelt aufgetragen.

Seine Bilder in Herrenhaufen, in Hannover, in Braunfchweig, in Halberftadt.



Fig. 273. Raphon: Kopf der Maria Magdalena. Aus der Kreuzigung im Dom zu Halberftadt. Nach Kugler.

D. Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien und andere oberrheinifche Meifter.

In der oberrheinifch-elfäffifchen Schule, welche im 15. Jahrhundert in Martin Schongauer Deutfchlands einflufsreichften Meifter befafs, blühten zu Anfang des 16. zwei Meifter, welche zwar weder am Rhein noch im Elfafs geboren find, aber hier ihre Hauptthätigkeit entfaltet haben. Diefe beiden wich-

1) *Alwin Schultz* a. a. O. S. 148—149.
2) *Fiorillo*, Gefch. d. zeich. Künfte in Deutfchland II, S. 37.
3) *Kugler*, Kleine Schriften I, S. 485—86.
4) Abgebildet bei Dr. *F. G. H. Lucanus*, der Dom zu Halberftadt. 1837, Taf. VII. — Dazu *Kugler*, Kleine Schriften I, S. 139.

tigen Meister, welche früher oft mit einander oder mit anderen verwechselt wurden, sind erst seit dem letzten Jahrzehnt in's richtige Licht getreten.

Matth. Grünewald.

Matthias Grünewald [1]), dessen Geburtsjahr ebenso unbekannt ist, wie sein Todesjahr, war aus Aschaffenburg gebürtig. Daher nennen Zeitgenossen ihn gelegentlich auch Matthes von Aschaffenburg (Aschenburg, Oschenburg). Am besten war noch Joachim Sandrart [2]) über ihn unterrichtet; aber auch dieser deutsche Kunstgelehrte des 17. Jahrhunderts weiss von seinem Leben schon nichts weiter zu berichten, als »dass er sich meistens zu Maynz aufgehalten, ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt und übel verheurathet gewesen.« Um so klarer hatte er seinen Kunstcharakter erkannt. Sandrart nannte Grünewald einen »hochgestiegenen und verwunderlichen Meister« und sprach ein bedeutungsvolles, nur allzu lange unbeachtet gebliebenes Wort aus, als er ihn den »deutschen Correggio« taufte. Es ist in der That »verwunderlich« zu sehen, wie Matthias Grünewald im Gegensatze zu allen seinen deutschen Vorgängern, ganz aus sich selbst heraus und innerhalb der deutschen Eigenart jener Tage plötzlich einen malerischen Stil ausbildet, der in seiner körperlichen und geistigen Bewegtheit, in seinem weichen, flüssigen Farbenauftrag, vor allen Dingen aber in seiner koloristischen Neigung, in seinem Helldunkel und in seinen schlagenden Lichtwirkungen der gleichzeitigen Auffassungs- und Darstellungsweise des grossen Meisters von Parma parallel geht. Grünewald ist schon einer von jenen Naturalisten, deren Auge weniger für eine strenge Naturwahrheit in der Durchbildung der einzelnen Formen, als für die natürliche Erscheinung des koloristischen Lebens, des Gesammttones in Luft und Licht ausgebildet ist. Schlagend tritt z. B. seine Gegensätzlichkeit zu Meistern wie Dürer und Kranach in seiner Haarbehandlung hervor. Während jene, wenigstens auf ihren meisten Bildern, die Einzelhaare oder doch die Einzelsträhne sorgfältig durchbilden, weiss Grünewald das Haar weich und breit, manchmal fast wollig, als Gesammtmasse zu behandeln. Hand in Hand mit der grösseren Breite seines Farbenauftrags geht auch seine breitere, weichere Auffassung der Formen; und dabei weiss er trotz spielender Einzelmotive in der Bewegung seiner Gestalten und in dem Wurf seiner Gewänder oft genug gerade in diesen Dingen den Eindruck würdiger, selbst grossartiger Gesammthaltung zu wahren.

Sein Leben.

Sein Kunstcharakter.

Seine Gemälde in Frankfurt a. M.

Die meisten von den Gemälden des Meisters, welche Sandrart beschrieb, sind leider verloren gegangen. Doch bewahrt das städtische Museum zu Frankfurt a. M., zwei durch Sandrart als Werke Grünewalds beglaubigte und mit dessen Monogramm bezeichnete Altarflügel, die Gestalten des hl. Lorenz mit seinem Roste und des hl. Cyriakus mit dem besessenen Weibe, welche, ob-

1) *A. Woltmann* gebührt das Verdienst, diesen Meister in seiner wahren Gestalt wieder zu Ehren gebracht zu haben. Abgesehen von seinen früheren Notizen, hat er viermal über ihn geschrieben: zunächst in seinen »Elsässischen Streifzügen« in *Lützow's* Zeitschrift VIII. (1873), S. 321 ff.; sodann in seinem Werke »Deutsche Kunst im Elsass« Leipzig (1876) S. 247—262, ferner in *Dohme's* »Kunst und Künstler« Bd. I; endlich in der Allg. deutschen Biographie Bd. X. 1879 Die frühere Literatur über diesen Meister ist dadurch veraltet, keineswegs aber dürfen die Untersuchungen über ihn als abgeschlossen gelten. Ueber den sog. »Pseudo-Grünewald« siehe oben S. 419.

2) Teutsche Academie (Nürnberg 1675) II, S. 236 und zweiten Haupttheils dritter Theil (1679), S. 68 f.

gleich fie grau in grau gemalt find, noch manche der gefchilderten Stileigenthümlichkeiten erkennen laffen. Ebenfalls, und zwar fchon durch Nachrichten



Fig. 274. M. Grünewald: St. Antonius. Kolmar, Mufeum.



Fig. 275. M. Grünewald: St. Sebaftian. Kolmar, Mufeum.

des 16. Jahrhunderts, ift das Hauptwerk des Meifters beglaubigt, das zwifchen 1493 und 1516 durch den Praeceptor Guido Guerfi auf den Hochaltar der An-

Der Ifenheimer Altar im Mufeum zu Kolmar.

toniterpräceptorei Ifenheim im Oberelfafs geftiftete Altarwerk, deffen Tafeln gegenwärtig der fchönfte Schmuck des Mufeums zu Kolmar find. Diefer »Ifenheimer Altar« ift ein eigentlicher Schrein, der ein aus Holz gefchnitztes und farbig bemaltes Bildwerk einfchliefst. Schon die fchmalen Seitenflächen desfelben aber find mit Gemälden gefchmückt, die zu den befterhaltenen Werken Grünewald's gehören. Auf gothifchen, lofe mit naturaliftifchem Blattwerk umzogenen Sockeln ftehen die Geftalten des hl. Antonius und des hl. Sebaftian, beide charakteriftifcher Weife in einem gefchloffenen Raume, welcher durch ein oben angebrachtes Fenfter mit jäh einfallendem und fchimmernd an den Geftalten und ihren Gewandungen fpielenden Lichte erfüllt wird (Fig. 274 u. 275). Die Vorderfeite des Altars war mit zwei auf beiden Seiten bemalten Flügelpaaren (vor oder über einander) gefchloffen. Die Bilder der Innenfeiten der inneren Flügel beziehen fich auf die Legende des hl. Antonius. Rechts ficht man die Einfiedler Antonius und Paulus in der phantaftifch wilden, farbenprächtigen Einfamkeit vom Raben Gottes gefpeift; links ift die Verfuchung des hl. Antonius mit barocker Phantaftik dargeftellt. Schlofs man diefes innere Flügelpaar, fo fah man auf deffen Aufsenfeiten eine gröfsere, gemeinfame Darftellung: die Jungfrau mit dem Kinde in herrlicher, malerifch behandelter und koloriftifch aufgefafster Landfchaft (Fig. 276); dazu Schaaren mufizirender, jubelnder, fingender Engel, welche fich aus dem gegenüber fichtbaren Himmelsthore herabfchwingen, um der heiligen Mutter und dem heiligen Kinde zu huldigen. Helle Feftfreude durchraufcht die ganze Darftellung; und die fchillernde Farbenpracht ift leuchtend dazu geftimmt. Die Darftellungen auf den Innenfeiten der Aufsenflügel rahmten diefes Hauptbild natürlich ein: auf der einen Seite eine Verkündigung, auf der anderen eine Auferftehung Chrifti. Schlofs man aber auch diefe Aufsenflügel, fo fah man ganz aufsen die Kreuzigung dargeftellt, unfchön fchrecklich in ihrem wilden Schmerzensnaturalismus, wie in der Leichenfarbe und den Verwefensformen des Gekreuzigten, während die Beweinung des Heilandes im Sockel eine fchönere und würdevollere Haltung bewahrt. Schwerlich find diefe Aufsenbilder ganz eigenhändig von dem Meifter ausgeführt worden.

Die Bekehrung des hl. Mauritius in der Münchener Pinakothek.

Als zweites erhaltenes Hauptwerk Grünewald's müffen wir das Mittelbild jenes aus Halle über Afchaffenburg in die Münchener Pinakothek gekommenen Altares anerkennen, deffen Kranach angehörende Flügel den erften Anlafs zur gänzlichen Verkennung Grünewald's gaben.[1]) Es ftellt in lebensgrofsen, breitflüffig gemalten, mit eigenartigftem Kolorismus ausgeftatteten Geftalten die Bekehrung des hl. Mauritius dar, deffen filbern blinkende Rüftung trefflich zu feinem charaktervollen dunklen Negerkopfe fteht, während der hl. Erasmus, welcher ihn bekehrt, in ein echtgoldenes Bifchofsgewand gehüllt ift.

Andere Gemälde Grünewald's.

Die übrigen Gemälde, welche dem Meifter (immer abgefehen von den Kranach'fchen, in denen man etliche Jahrzehnte lang feine Hand zu erkennen glaubte) neuerdings von verfchiedenen Forfchern abwechfelnd zugefchrieben und beftritten wurden, bedürfen fehr einer nochmaligen Revifion.[2])

1) So auch *W. Schmidt* in Schestag's Repertorium I, S. 411 und Kunftchronik XV, S. 633. Vgl. oben S. 419.

2) Dafs eine kleine Auferftehung des Bafeler Mufeums von Grünewald's Hand fei, ift, obgleich ein altes Inventar die Taufe beftätigt, neuerdings wieder zweifelhaft geworden. — Dafs die Flügelbilder hinter dem Hochaltar der Münchener Frauenkirche, welche die Bekehrung Pauli und den Bifchof Mar-



Fig. 276. Grünewald: Madonna. Flügel des Ifenheimer Altars. Kolmar, Mufeum.

Hans Grimmer.

Als Mainzer Schüler Grünewald's wird *Hans Grimmer* genannt, dem im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt zwei Altarflügel mit Stifterbildniffen, in der Moritzkapelle zu Nürnberg und in der Belvederegalerie zu Wien verfchiedene Bildniffe wohl ohne genügenden Grund zugefchrieben werden, während die Regensburger Sammlung allerdings ein bezeichnetes Porträt feiner Hand befitzt.[1]) Doch giebt Hans Grimmer Anlafs zu einer kunftgefchichtlich intereffanten Erwägung. Adam Elzheimer, ein Schüler Ph. Uffenbach's, der ein Schüler Grimmer's war, erfcheint durch ihn als Urenkelfchüler Grünewald's, wie Rembrandt, der König des Helldunkels, durch P. Laftmann ein Enkelfchüler Elzheimer's ift. Die erfte Initiative jener ganzen koloriftifchen Richtung ift für den Norden daher vielleicht auf Grünewald zurückzuführen.

Hans Baldung Grien.

Einer der allerbedeutendften deutfchen Künftler jener Blüthezeit ift nun aber ein Meifter, der, wenn er auch nicht Grünewald's Schüler gewefen, fo doch offenbar eine Zeitlang von demfelben beeinflufst worden ift, der Meifter *Hans Baldung*, genannt *Grien* (Grün).[2]) Um 1476 zu Gmünd in Schwaben geboren, liefs er fich 1509 in Strafsburg im Elfafs nieder; und obgleich er von 1511 bis 1517 in Freiburg im Breisgau befchäftigt war und in dem zuletzt genannten Jahre das Bürgerrecht Strafsburgs zum zweiten Male kaufen mufste, fo ift er doch der eigentliche Strafsburger Meifter jener Tage. Die freie Reichsftadt wählte ihn 1545 fogar zum Rathsherrn; und in ihr ftarb er noch in demfelben Jahre.

Sein Leben.

Sein Beiname.

Wer das eigenthümliche, leuchtende Grün im Gedächtnifs hat, welches fich in verfchiedenen Gewändern verfchiedener Figuren (nicht nur feiner Selbftbildniffe) auf den Gemälden des Meifters zu wiederholen pflegt, wird kaum noch fragen, woher er feinen Beinamen erhalten habe. Wohl aber wird man, der grofsen Verfchiedenheit feines Stiles gegenüber, neugierig, etwas über den Entwickelungsgang des offenbar fremden Einflüffen zugänglichen Meifters zu erfahren.

Seine Entwickelung.

Immerhin ift es wahrfcheinlich, dafs Hans Baldung jung nach dem Elfafs gekommen; dann ift es felbftverftändlich, dafs Martin Schongauer ihn in feinen jüngeren Jahren beeinflufst hat; und dem entfprechen die beiden mit der Jahreszahl 1496 bezeichneten Altarflügel, welche jetzt als Hauptblätter zweier Altare in der Fürftenkapelle des Klofters Lichtenthal bei Baden-Baden aufgeftellt find. Ihre Aufsenfeiten zeigen Heiligengeftalten auf Goldgrund, welche deutlich an

Seine Gemälde im Klofter Lichtenthal.

tin zu Roffe darftellen, von feiner Hand feien, davon konnte der Verfaffer, *Eifenmann's*, *Woltmann's* und *Scheibler's* Anficht entgegen, aber in Uebereinftimmung mit *Schmidt*, *Bayersdorfer* und *Reber*, fich nicht überzeugen. — Eine Predella in der Stiftskirche zu Afchaffenburg, in welcher *Scheibler* feine Hand erkannt, konnte der Verfaffer nicht fehen, weil fie kürzlich in die Rumpelkammer verfetzt worden. *Eifenmann* hat Grünewald's Hand ferner in einer Kreuzigung zu Tauberbifchofsheim erkannt, welche in der That zu dem Kolmarer Bilde ftimmt, *Scheibler* in einer nicht öffentlich ausgeftellten kleinen Kreuzigung des Bafeler Mufeums, in einem hl. Antonius des Kolner Mufeums (No 543; die Uebereinftimmung mit dem Ifenheimer Altar ift auch hier evident) und in einigen Bildern des Wiener Belvedere. Auch fchreiben *Bayersdorfer* und *Scheibler* ihm wohl mit Recht eine intereffant arrangirte und warm gemalte Kreuzigung zu, welche feit kurzem in der Schleifsheimer Galerie fichtbar ift.

1) Nach *Waagen*, Kunftwerke und Künftler in Deutfchland II, S. 130.

2) Die urkundlichen Forfchungen von Schneegans in *H. Schreiber's* Gefchichte der Stadt Freiburg III, S. 240 ff. — Die zufammenfaffende Hauptarbeit über den Meifter hat *Otto Eifenmann* in Meyer's Künftlerlexikon II, S. 613—637 geliefert. Dazu *A. Woltmann*, Kunft im Elfafs S. 278-296.

den Kolmarer Meister erinnern. Von ihren Innenseiten ist das Martyrium der hl. Ursula eine etwas gesellenhafte Arbeit; die interessante Darstellung der von Engeln gen Himmel getragenen Maria Aegyptiaca aber trägt Hans Baldung's Monogramm und den Stempel seiner Pinselführung.

Dann begegnet Baldung uns auf bezeichneten Gemälden erst im Jahre 1507 wieder; und jetzt erscheint er so ganz im Banne Dürer's, dafs man annehmen mufs, er habe eine Zeitlang in der Werkstatt dieses Meisters gearbeitet,[1]) ja, Dürer's Richtung klingt aus der Mehrzahl aller Werke Hans Baldung's so vernehmlich wieder, dafs man geneigt sein könnte, ihn schlechthin zu den Schülern des grofsen Nürnbergers zu stellen. Dieses wäre freilich mindestens ungenau; aber dafs Dürer Hans Baldung zu seinen Freunden zählte, ist bekannt.

Seine Gemälde in Wien.

Von den Gemälden, die der Meister 1507 gemalt hat, stellt das eine, bezeichnete und datirte, welches sich in der Lippmann'schen Sammlung zu Wien befand, das Martyrium des hl. Sebastian dar. Unter den Dürer'schen Typen der Zuschauer fällt das Selbstbildnifs des Meisters in hellgrüner Kleidung auf. Das Gegenstück aber, eine Anbetung der Könige, befindet sich im Berliner Museum. Die Komposition und die Charaktere erscheinen hier ganz dürerisch; eigenartig ist aber auch hier der reiche Akkord der voll und kräftig aufgetragenen Farben. Das helle Grün schimmert im Mantel des Mohren, an der Mütze des stehenden Königs und im Rasen der leuchtenden Landschaftsferne. Es giebt fast den Grundton zu den übrigen, bunten Farben an, die eine Gesammtwirkung hervorbringen, wie wenn die Sonne durch ein gemaltes Glasfenster scheint. Teppichartig bunt (und daher trotz vieler Farben nicht unharmonisch) erscheint auch das Kolorit der flüchtiger komponirten Kreuzigung von 1512, ebenfalls im Berliner Museum. Das Grün erscheint hier am Mantel der zusammengesunkenen Muttergottes. In dem unten blauen, oben tiefschwarz umwölkten Himmel tritt hier aber auch eine Wirkung hervor, welche an Matthias Grünewald erinnert; und in der That bestätigen andere Gemälde unseres Künstlers, dafs er um diese Zeit von dem Isenheimer Altare des Meisters von Aschaffenburg lebhaft ergriffen worden; so eine zweite Kreuzigung von demselben Jahre im Baseler Museum, und eine dritte, beiden überlegene, im Aschaffenburger Schlosse.

in Berlin.

in Basel.

in Aschaffenburg.

Einen Anklang an den Isenheimer Altar zeigt vor allen Hans Baldung's Hauptwerk, der grofse Altar, den er in den Jahren 1511—1516 für das Münster zu Freiburg im Breisgau gemalt hat. Auch dieser Altar ist mit doppelten Flügeln versehen; nur ist das innerste Mittelbild hier kein Holzschnitzwerk, sondern ein Gemälde, eine leider durch die Zeit etwas verblafste, ursprünglich aber hell im Lichte der Himmelsglorie strahlende Krönung der Jungfrau, auf den geöffneten Innenflügeln von den zwölf Aposteln eingefafst. Schliefst man aber diese Innenflügel, so sieht man auf ihren Aufsenseiten und auf den Innenseiten der Aufsenflügel vier Scenen aus dem Leben der Muttergottes: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten. Auf der Geburt Christi geht das Licht vom Kinde aus, wie auf Correggio's hl. Nacht. Die hübscheste Komposition aber zeigt die Flucht

Der Altar im Münster zu Freiburg i. B.

1) Man vgl. auch *Thausing's* »Dürer« S. 133.

nach Aegypten in einer reichen, feingeftimmten, vorn mit der Palme gefchmückten Landfchaft. Auf den Aufsenfeiten diefer Vorderflügel find Heiligengeftalten, auf der Rückfeite aber ift die Kreuzigung mit dem Selbftbildnifs des Meifters gemalt, während das Sockelbild die Madonna zwifchen den Stiftern zeigt. Das ganze durch Infchriften eingehend beglaubigte Werk ift eins der grofsartigften in einer deutfchen Kirche erhaltenen Gefammtwerke der Art.

Baldung's fpaterer Stil.

In den fpäteren Bildern Hans Baldung's treten der Einflufs Dürer's (gelegentlich auch Barbari's) und der Einflufs Grünewald's abwechfelnd hervor.



Fig. 277. Hans Baldung: Ruhe auf der Flucht. Wien, Akademie.

Doch läfst fich nicht läugnen, dafs bei der in erfter Linie zeichnerifchen Begabung des Meifters die koloriftifchen Effekte manchmal etwas hart und unvermittelt zur Geltung gebracht werden. Während feine Zeichnung fich auch in Zukunft in ihrer an Dürer fich anlehnenden Empfindungsweife und Proportionsgebung ziemlich gleich bleibt, zeigt gerade fein Farbenauftrag in Stimmung und Behandlung eine gewiffe taftende Ungleichheit; manchmal erfcheint er voll und warm, manchmal ganz fchlicht und klar, manchmal fogar kalt und blechern.

Seine Gemälde

Die Gemälde des Meifters find durchaus nicht felten; über fünfzig derfelben find in deutfchen, öfterreichifchen und fchweizerifchen Sammlungen zerftreut.

Unter den religiöfen Darftellungen mögen noch die folgenden hervorgehoben werden: im Freiburger Münfter eine Verkündigung, nebft den beiden fchönen Flügeln, welche die Taufe Chrifti und Johannes auf Patmos zeigen; in der Wiener Akademiefammlung eine liebenswürdig idyllifche Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (Fig. 277); in der Kirche S. Maria im Kapitol zu Köln ein grofsartiger Tod Mariae von 1521 mit der landfchaftlich bedeutenden Trennung der Apoftel auf der Rückfeite;[1]) in der Galerie der patriotifchen Kunftfreunde zu Prag ein fehr fchönes Martyrium der hl. Dorothea von 1516 mit wohlverftandener Winterlandfchaft; im Afchaffenburger Schlofs eine vortreffliche Geburt des Heilandes von 1520, ein Nachtftück, deffen Lichtwirkung wieder vom Kinde ausgeht; im Mufeum zu Berlin die Steinigung des hl. Stephan von 1522 mit Renaiffancemotiven in der Architektur des Hintergrundes; in der Galerie Liechtenftein zu Wien die überlebensgrofse Halbfigur der Madonna mit dem Kinde von 1530; in der Karlsruher Galerie (kürzlich aus Raftatt hereingebracht) die lebensgrofsen Bruftbilder Jofeph's und Mariae von 1539; und dasfelbe (fpätefte) Datum trägt auch das arg mitgenommene »Noli me tangere« der Darmftädter Galerie. Aus der fpäteren Zeit des Meifters aber ftammt auch die grofse Taufe Chrifti in der ftädtifchen Sammlung zu Frankfurt a. M.

in Freiburg i. B.

in Wien (Akademie), in Köln (S. Maria im Kapitol).

in Prag.

in Afchaffenburg.

in Berlin.

in Wien (Galerie Liechtenftein).

in Karlsruhe.

in Darmftadt.

in Frankfurt (ftädtifche Sammlung).



Fig. 278. Hans Baldung: Der Tod eine Frau küffend. Bafel, Mufeum.

Einen antiken Stoff fcheint Baldung nur ein einziges Mal als Gemälde ausgeführt zu haben. Diefes befindet fich bei Herrn Dr. Leifinger zu Stuttgart und ftellt Herkules im Ringkampf mit Antäus dar. Unter den allegorifchen Gemälden des Meifters aber nehmen die beiden kleinen Bilder von 1517 im Bafeler Mufeum den erften Rang ein. Auf beiden packt der Tod ein blühendes, üppiges, junges Weib, um es in das Grab zu zerren (Fig. 278). Ihnen fchliefst eine Hexenfcene, von 1523, im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt fich an, fowie nackte Geftalten im Germanifchen Mufeum zu Nürnberg und in der Münchener Pinakothek.

in Stuttgart,

in Bafel.

1) Früher irriger Weife Dürer zugefchrieben und daher (z. B. von *Kugler*, Kl. Schriften II, S. 318) unterfchätzt. *Scheibler* erklärt das Bild mit Recht für ein Hauptwerk Hans Baldungs.

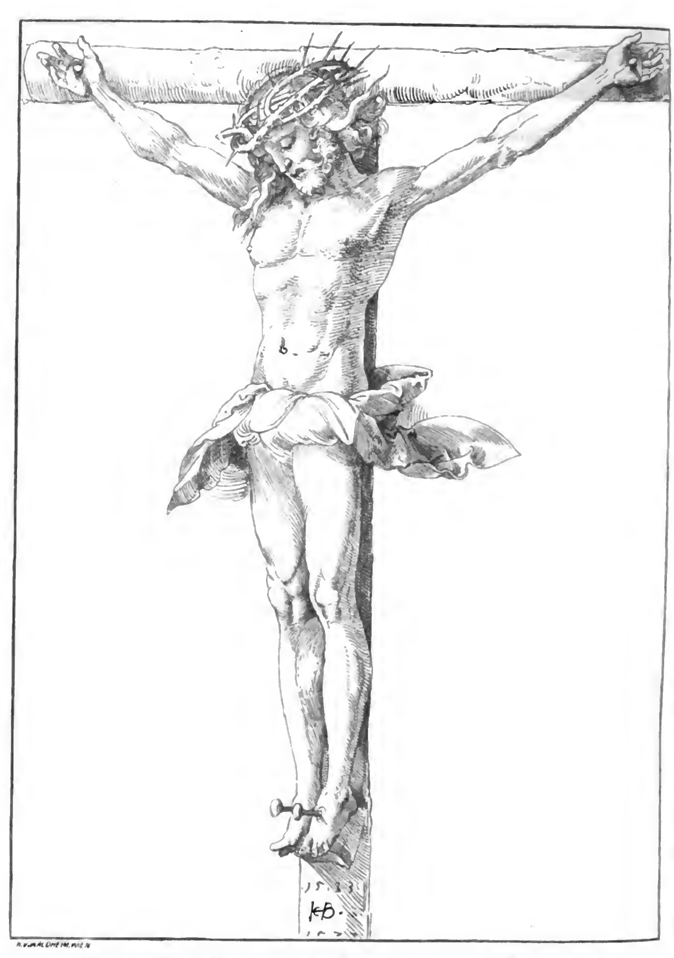


Fig. 279. Hans Baldung: Chriſtus am Kreuz. Handzeichnung. Wien, Albertina.

Eine hervorragende Stellung nehmen endlich die Bildniffe unter den Gemälden Hans Baldung's ein: vor allen Dingen die Bildniffe des Markgrafen Chriftoph von Baden, zu dem der Meifter in nahen Beziehungen ftand. Vortreff-in feiner Art ift deffen Porträt in der Karlsruher Galerie, härter und fteifer die Darftellung der ganzen (vor der in der Mitte thronenden hl. Anna felbdritt knieenden) markgräflichen Familie, welche, wie ein gutes männliches Porträt von 1517, diefelbe Sammlung bewahrt. Aber auch die Münchener Pinakothek befitzt ein erft vor kurzem aus Schleifsheim hereingebrachtes, 1515 gemaltes Bildnifs von Baldung's Hand, welches eine fchlichte, markige Behandlung mit pikantem Farbenreize verbindet. Aufserordentlich anziehend ift das ebenfalls 1515 gemalte Bruftbild eines blonden jungen Mannes im Wiener Belvedere; und unter den fpäteren Bildniffen Baldung's ift dasjenige des Freiherrn zu Monsperg von 1525 in der Stuttgarter Galerie (No. 447, angeblich Holbein's Schule) hervorzuheben.

Bildniffe von Baldung's Hand

inKarlsruhe.

in München.

in Wien (Belvedere).

in Stuttgart.

Die Handzeichnungen Baldung's.

Uebrigens wird auch unfere Vorftellung von diefem Meifter erft durch feine zahlreichen, vortrefflichen Handzeichnungen vervollftändigt. Die ganze Fülle feiner lebendigen Phantafie, die ganze Sorgfalt feines Studiums aller Natur, des Nackten, der Gewänder, der Landfchaft und der Thiere, die ganze Leichtigkeit feiner gelegentlich fchon zu barocker Ueppigkeit neigenden Hand wird uns durch die in allen Hauptfammlungen (befonders in Wien, Berlin, Bafel) vertretenen Blätter Baldung's erft recht zum Bewufstfein gebracht (Fig. 279). Von befonderem Intereffe ift fein mit dem alten Silberftifte erhaltenes Skizzenbuch in Karlsruhe.

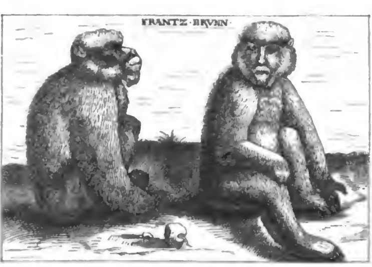


Fig. 280. Franz Brun: Die Affen. Kupferftich.

Als Kupferftecher fcheint Baldung fich nur während einer kurzen Epoche unmittelbarften Wetteifers mit Dürer verfucht zu haben. Doch zeigen die vier bekannten Kupferftiche des Meifters (der Schmerzensmann, der Stallknecht neben feinem Pferde, der lüfterne Alte mit dem Mädchen und der hl. Sebaftian) ihn von verfchiedenen Seiten zu feinem Vortheil. Die ganze Vielfeitigkeit des Meifterrs aber tritt uns in feinen aufserordentlich zahlreichen Zeichnungen für den Holzfchnitt entgegen (über 150 Blätter). Wir müffen darauf verzichten, fie aufzuzählen; aber wir müffen daran erinnern, dafs gerade die Holzfchnitte Hans Baldung's ihn in religiöfen Darftellungen von feiner tiefften und grofsartigften Seite (Chrifti Leichnam von Engeln gen Himmel getragen; Chrifti Beweinung; Chrifti Kreuzigung), in feinen allegorifchen Blättern von feiner phantafievollften und dämonifchften Seite (die vier Hexen), in feinen mythologifchen Blättern (die Parzen) als Meifter der antikifirenden Renaiffance, in feinen Bildniffen als Freund der Reformation (Luther als Auguftinermönch), in feinen Darftellungen aus dem Thierleben (fieben Pferde im Walde) als treuen Naturbeobachter zeigen. Zugleich kommen unter Hans Baldung's Holzfchnitten

Seine Kupferftiche.

Seine Holzfchnitte

Clairobfcur-Technik.

die glänzendften Blätter jener Helldunkel- oder Clairobfcur-Technik vor, welche die Wirkung der damals beliebten und gerade von unferem Meifter eifrig gepflegten Federzeichnung auf blauem oder braunen Papier mit aufgefetzten weifsen Lichtern (die im Holzfchnitt natürlich ausgefpart wurden) nachahmen follte.

Johann Wechtlin.

Dafs diefe Technik gerade in Strafsburg zu hoher Vollkommenheit gebracht wurde, beweifen auch die Blätter *Johann Wechtlin's*, welcher 1514 als »Hans Wechttel der Maler« das Bürgerrecht in Strafsburg erwarb. Gemälde diefes Meifters find nicht bekannt; von feinen Holzfchnitten aber bekunden einige mythologifche Darftellungen und der hl. Sebaftian ein felbftändiges Studium des Nackten nach dem Modelle.[1])

Heinrich Vogtherr.

Unbedeutender find die beiden *Heinrich Vogtherr*, welche in ihrem 1537 in Strafsburg gedruckten »Kunftbüchlein« als Theoretiker der Renaiffance auftreten.[2])

Franz Brun.

Franz Brun von Strafsburg aber ift ein tüchtiger Stecher der Mitte des 16. Jahrhunderts, der fich nach Dürer gebildet hat und fich den deutfchen Kleinmeiftern anreiht (Fig. 280).[3])

E. Die fchwäbifche Schule, mit Ausnahme der Familie Holbein.

Ihr Charakter.

Einheitlicher in der Farbengebung, verfchmolzener in der Pinfelführung, formenrunder in der Zeichnung, weniger knitterig im Faltenwurf der Gewänder und ftrenger in den architektonifchen Hintergründen, als die übrigen deutfchen Schulen jener Tage, erfcheint die fchwäbifche Malerei in manchen Beziehungen als die eigentliche Vertreterin der Renaiffance in Deutfchland. Aus ihr geht Hans Holbein d. j. hervor, der Meifter, welcher die fchwäbifche Kunft zu einer Weltgröfse machte. Aber ehe wir ihn betrachten, müffen wir auf einige feiner Vorgänger und Zeitgenoffen in Augsburg und in anderen Städten Schwabens eingehen.

Die Augsburger Schule.

Augsburg fing feit dem 16. Jahrhundert an, Nürnberg zu überflügeln. Augsburg hatte die reichften Patrizier, die breiteften Strafsen und die geräumigften Wohnhäufer. Für die Gefchichte feiner Malerei ift es von Wichtigkeit, fich zu erinnern, dafs Augsburg in der malerifchen Ausfchmückung feiner Häuferfaffaden mit Verona und anderen oberitalienifchen Städten wetteiferte. Hat fich hier auch fo gut wie nichts von folchen Wandmalereien erhalten, fo zeugt eine gewiffe monumentale Haltung, ein Zug zur Einfachheit, Klarheit und Gröfse in den Augsburger Tafelbildern doch heute noch von dem ftilbildenden Einflufs jener dekorativen Gewohnheit.

Ihre Befonderheit.

Hans Burckmair.

Die Malerei der Hochrenaiffancezeit in Augsburg beginnt mit *Hans Burckmair*, dem Sohne des oben (S. 116) erwähnten Thoman Burckmair[4]), mit Hans Burckmair *dem älteren*, wie wir ihn im Gegenfatze zu feinem weniger berühmten

1) *A. Woltmann*, Deutfche Kunft im Elfafs, S. 273 ff.

2) Ueber ihre Thätigkeit für den Holzfchnitt *Paffavant* III, S. 344.

3) *Bartfch* IX, S. 443. *Paffavant* IV, S. 176. *Woltmann* a. a. O. S. 317—318.

4) *v. Huber:* Die Malerfamilie Burckmair von Augsburg (in der Zeitfchrift des hift. Vereins für Schwaben etc. I, Heft 2—3). *Alfr. Woltmann* in der Allg. deutfchen Biographie III. (1876), S. 576—578 und in »Kunft und Künftler«, Bd. I.

Sohne nennen können. Geboren 1473,[1]) in der Kunft unterrichtet von feinem Vater, in einigen Beziehungen, aber nie bis zur Einbufse feiner Selbftändigkeit durch die Werke Albrecht Dürer's beeinflufst, wurde er 1498 Meifter der Augsburger Malerzunft. Dafs er fpäter in Italien gewefen, ift nicht erwiefen; doch läfst die feit 1507 in feinen Hintergründen und Ornamenten fiegreich hervortretende oberitalienifche Renaiffance darauf fchliefsen. Er ftarb fchon 1531.

Sein Leben.

Seine frühften datirten Werke find die Darftellungen einiger Hauptkirchen (Bafiliken) Roms, deren ganze Reihe von ihm, dem älteren Holbein und einem dritten Meifter im Kreuzgange des Katharinenklofters zu Augsburg ausgeführt wurde. Diefe auf Holz gemalten Bilder befinden fich gegenwärtig in der Augsburger Galerie. In ihren breiten Spitzbogenfeldern enthalten fie faft alle eine Paffionsfcene; ihre Hauptfläche aber wird durch fpätgothifches Aftwerk in verfchiedene Felder mit verfchiedenen Darftellungen eingetheilt. In den Mittelfeldern fpielen die Bafiliken felbft, prächtige Phantafiegebäude mit reichen Staffagefcenen, die Hauptrolle. Drei diefer Bilder rühren von Hans Burckmair her: das 1501 gemalte Peterskirchenbild, welches den ablafsfpendenden Apoftelfürften vor der halbromanifchen Kirche thronend darftellt, die 1502 gemalte Bafilica San Giovanni in Laterano, vor welcher das Ende des Evangeliften Johannes nach der Legenda aurea dargeftellt ift, und die Kirche Santa Croce mit den wallfahrenden Pilgern, von 1504. Schon in diefen wohl angeordneten Darftellungen, wie in den fie begleitenden Nebenbildern, finden wir, trotz des nach alter Art reichlich aufgefetzten Blattgoldes, eine modernere, wenn auch noch etwas fchwerflüffige Malweife, einen einheitlichen, warmen Ton und einzelne anfprechende Renaiffancemotive. Früh ift auch der Urfulaaltar der Dresdener Galerie. Vollftändiger zum Durchbruch gekommen ift die Renaiffance (im italienifchen und zwar im oberitalienifchen Sinne) auf Hans Burckmair's Heiligenbildern von 1505 in der Moritzkapelle zu Nürnberg und auf dem Gemälde von 1507 in der Augsburger Galerie (Fig. 281). Das gemalte Rahmenwerk ift freilich auch hier noch fpätgothifch; aber die Halle, vor welcher Chriftus und Maria einander gegenüber thronen, zeigt bereits eine ausgebildete Pilafterarchitektur, während die fymmetrifch angeordneten Heiligenchöre, welche die Flügel füllen, wieder durch jenes gothifches Rahmenwerk in drei Reihen eingetheilt werden.[2]) Waren dem Meifter bis dahin gelegentlich Zeichenfehler nachzuweifen, wie ihn z. B. eine kapriciös fchiefe Mundftellung kennzeichnete, fo verfchwinden diefe nun immer mehr vor einem korrekten, hie und da noch herben und eckigen Realismus, der fich jedoch fowohl durch die eingewobene Architektur, als auch durch die fichere Anordnung, durch das fefte Auftreten der Geftalten und den ruhigeren Flufs der Gewandung zu monumentaler Würde erhebt; zugleich aber mufs hervorgehoben werden, dafs Hans Burckmair's landfchaftliche Gründe eine Klarheit der Perfpektive und eine Sicherheit der malerifchen Naturbeobachtung zeigen, wegen deren wir den Meifter neben Dürer als Bahnbrecher auch auf diefem Gebiete

Seine Gemälde. Die Bafiliken-Bilder in der Augsburger Galerie.

Der Urfula-Altar in Dresden.

Bilder in Nürnberg.

Maria und Chriftus in der Augsburger Galerie.

1) *A. Woltmann's* Erörterung über das richtige Geburtsjahr findet fich in »Kunft und Künftler« Bd. I, No. VIII, S. 72—74.

2) Irrthümlich wird felbft von *A. Woltmann* (a. a. O. S. 75) die Krönung der Jungfrau als Gegenftand des Mittelbildes angegeben. Die Jungfrau ift bereits gekrönt. Der Heiland erhebt die Rechte fegnend und hält mit der Linken die Weltkugel auf feinem Schofse.

Bilder in Nürnberg (Germ.Mus.) Karlsruhe. Nürnberg (Moritzkap.) Berlin.

anerkennen müssen. Reife Gemälde seiner Blüthezeit sind die farbenprächtige grosse Madonna von 1509 im Germanischen Museum zu Nürnberg, die »Beweinung« der Karlsruher Kunsthalle, die kleine Madonna von 1510 in der Moritzkapelle und die wunderhübsche, in der klaren Anordnung, der leuchtenden Landschaft und der Renaissancearchitektur für den Meister sehr charakteristische hl. Familie von 1511 im Berliner Museum. Hans Burckmair beschäftigte sich aber einerseits in Ermangelung grösserer Aufträge auch mit handwerksmäsigeren

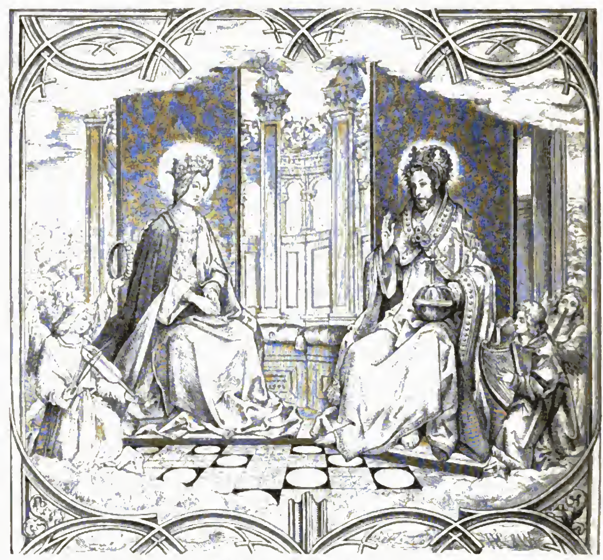


Fig. 281. Hans Burckmair: Maria und Christus auf dem Throne. Augsburg, Galerie.

Burckmair's Fassadenmalereien. Seine späteren Tafelbilder in Augsburg. in Hannover.

Arbeiten [1]) und betheiligte sich andererseits, wie Sandrart berichtet, lebhaft an der Strassenfassadenmalerei seiner Vaterstadt. Doch ist von derselben nur eine bis zur Unkenntlichkeit verdorbene Bilderreihe (die verschiedenen Berufsarten) an einem Hause, schräg gegenüber der Annenkirche, erhalten. Unter den Tafelbildern seiner späteren Zeit ist zunächst die auch landschaftlich bedeutende grosse Kreuzigung von 1519, deren Flügel von innen die Schächer, von aussen Kaiser Heinrich II. und den hl. Georg, feste, klare Gestalten in offener gekuppelter Pfeilerhalle, darstellen, in der Augsburger Galerie (Fig. 282), sodann die schöne Madonna mit Heiligen von 1520, bei Herrn Senator Culemann in Hannover, hervorzuheben.

1) *E. v. Huber* im Repertorium II. (1880), S. 234.



Fig. 282. Hans Burckmair: Kaifer Heinrich und St. Georg. Galerie zu Augsburg.

in München (Johannes auf Patmos). Bildniſſe in München. im Wiener Belvedere. Späte hiſtoriſche Gemälde in München (Eſther), in Augsburg.

Landſchaftlich hervorragend iſt auch die Darſtellung Johannes des Evangeliſten auf Patmos in der Münchener Pinakothek, »ein anmuthiges Waldmärchen«, wie Kugler ſagt. Noch ſpäter wurde Hans Burckmair wieder härter in den Umriſſen und ſchwerer in der Farbe. Aus dieſer Spätzeit ſtammen einige Bildniſſe des Meiſters, aus dem Jahre 1526 z. B. die etwas leeren, vielleicht nur von Schülerhand ausgeführten Bildniſſe Herzog Wilhelm's IV. und ſeiner Gemahlin Maria Jacobaea von Baden in der Münchener Pinakothek; aus dem Jahre 1529 das allerdings noch vortrefflich ausgeführte und geiſtreich gedachte Familienbild im Wiener Belvedere. Sich ſelbſt mit ſeiner Gattin Anna Allerlahn hat der Meiſter hier dargeſtellt. Seine Gattin hält einen Spiegel, aus dem uns ſtatt der Köpfe der Lebenden zwei Todtenſchädel angrinſen. Zu den erfreulichſten Leiſtungen ſeiner Spätzeit gehört endlich die von Carpaccio beeinfluſste Darſtellung Eſthers vor Ashasver (1528) in der Münchener Pinakothek; wogegen die Reiterſchlacht bei Cannae (1529) in der Augsburger Galerie mit ihren zahlreichen kleinen Figuren in der Tracht des 16. Jahrh. zwar reich an hübſch gedachten Einzelheiten, im Ganzen aber reizlos iſt.

H. Burckmair's Holzſchnitte. Der Tod als Würger. Seine Betheiligung am Triumphe Maximilian's. Die öſterr. Heiligen. Der Weiſskunig.

Die volle Bedeutung Hans Burckmair's wird uns jedoch erſt klar, wenn wir ſeine Gemälde-Kompoſitionen durch ſeine Kompoſitionen für den Holzſchnitt ergänzen. Auch Augsburg gehörte zu den Hauptſitzen deutſcher Buchdruckerei. Hans Burckmair arbeitete am öfteſten für den Drucker H. Steiner, und die beſten Schnitte ſeiner Blätter rühren von Joſt Dienecker (oder de Necker) her. Unter den zahlreichen Einzelblättern des Meiſters iſt als frühes Helldunkelblatt, als deutliches Spiegelbild der immer wiederkehrenden Todesphantaſien der Zeit und als äuſserſt lebendige, die momentane Handlung ergreifend zum Ausdruck bringende Kompoſition vor allen Dingen das Blatt von 1510 zu nennen, welches Woltmann bezeichnend »der Tod als Würger« genannt hat (Fig. 283). In einer Straſse von prächtiger Renaiſſancearchitektur überfällt der Tod, eine ſchaurige Flügelgeſtalt, erſt halb Skelett, plötzlich einen jungen Mann, ſchlägt ihn zu Boden und würgt ihn, während das Mädchen, das ihn begleitete, mit lautem Schreckensruf zu entfliehen trachtet; aber der Tod packt ihr Gewand mit den Zähnen. Daſs Hans Burckmair ſeiner Zeit als der Augsburger Dürer galt, zeigt auch ſeine Berufung zur Theilnahme an den Zeichnungen für die groſsen Holzſchnittfolgen, durch welche Kaiſer Maximilian ſeine Ruhm- und Kunſtliebe bethätigte. Für die Zuſammenſtellung der öſterreichiſchen Heiligen und für den »Triumph« des Kaiſers arbeitete Hans Burckmair neben Dürer (oben S. 395); 124 Heiligendarſtellungen ſchuf er für den Kaiſer und 66 Blätter des Triumphes. Als ſeine tüchtigſte Leiſtung auf dieſem Gebiete ſind aber, trotz ihrer Ungleichheit, die mehr als 200 Blätter für den »Weiſskunig«, jene von Treitzſaurwein verfaſste Lebensbeſchreibung des Kaiſers, anzuſehen. Der Augsburger Meiſter zeigt hier in den Familienſcenen ſein deutſches Gemüth, in den Schlachtenbildern ſeine Gabe, ein gegebenes Thema zu variiren, in den Staatsaktionen ſeine univerſelle Welterfahrenheit.

Ein weltlicher Meiſter war Hans Burckmair überhaupt. Religiöſe Tiefe wird ihm Niemand nachrühmen; aber gerade in ſeiner Weltlichkeit iſt er durchaus ein Kind ſeiner Zeit und wird er der Vorkämpfer der neuen Richtung.

Hans Burckmair d. j.

Unter Hans Burckmair's d. ä. Schülern iſt zunächſt ſein Sohn *Hans Burckmair d. j.* zu nennen, welcher bis 1559 lebte und das Geſchäft des Vaters fort-

ſetzte. Mit Sicherheit kann man ſeiner Hand die mit dem Burckmair'ſchen Monogramme bezeichneten und ſpäter als 1531 datirten Holzſchnitte, mit Sicherheit auch das Tournirbuch im Beſitze des Fürſten von Hohenzollern zu Sig-

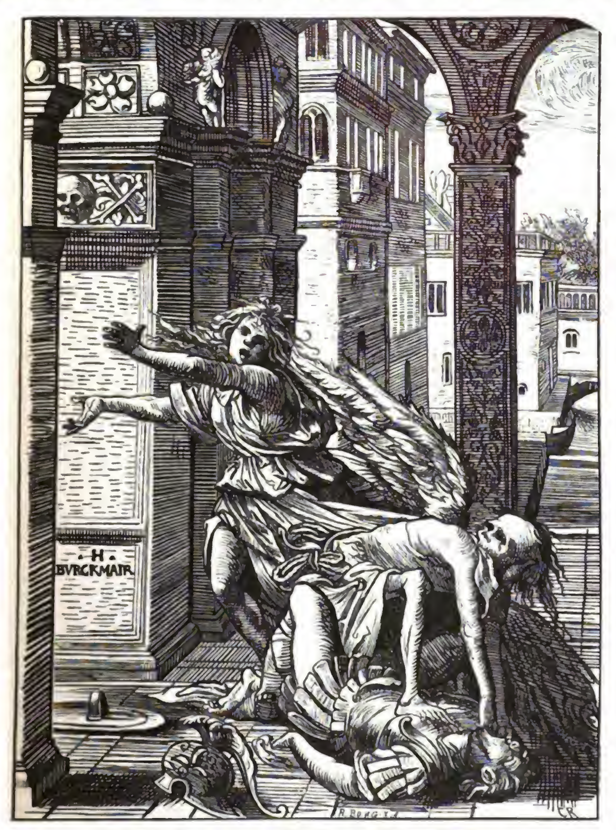


Fig. 283. Hans Burckmair: Der Tod als Würger. Holzſchnitt.

maringen zuſchreiben. Aber auch manche der unter ſeines Vaters Namen gehenden früheren Holzſchnitte mögen, wenngleich ihre Ausſonderung unmöglich iſt, auf ihn zurückzuführen ſein, und manche der ſpäter als 1531 datirten Gemälde, welche früher dem älteren Hans Burckmair zugeſchrieben wurden,

mögen von der Hand des jüngeren herrühren. Die Untersuchungen über ihn sind noch nicht abgeschlossen.

Gumpolt Giltlinger.

Hans Burckmair nahe verwandt ist sodann *Gumpolt Giltlinger*, von dessen Hand Herr Dr. Hoffmann in Augsburg eine bezeichnete »Anbetung der Könige« besitzt, nach welcher ihm eine ganz ähnliche Darstellung im Louvre und ein späteres, denselben Gegenstand behandelndes Bild in der Augsburger Galerie (dort »muthmaſslich Amberger« genannt) zugeschrieben werden müssen.

Georg Breu

Vielleicht ist auch *Georg Breu* (*Brew*) ein Schüler Burckmair's gewesen, d. h. der nach dem Malerbuche des Augsburger Stadtarchives 1536 verstorbene Meister, von dem ein jüngerer, 1547 gestorbener und möglicherweise auch ein dritter, älterer desselben Namens zu unterscheiden ist.[1]) Er war Maler und Zeichner für den Holzschnitt. Seine Bilder erinnern vorwiegend an Burckmair, manchmal jedoch auch an Altdorfer. In der körperlichen Formengebung sind sie trotz ihres Strebens nach cinquecentohafter Modellirung recht mangelhaft, bedeutend aber in der landschaftlichen Wirkung, welche durch die malerisch vertriebenen Lufttöne erzielt wird; übrigens sind sie selten. Hervorgehoben seien die von Engeln verehrte und gekrönte Madonna zwischen Heiligen in ausgedehnter Landschaft (von 1512; im Berliner Museum), und die Schlacht von Zama (in der Münchener Pinakothek), welche vom Herzog Wilhelm IV. als Seitenstück zu A. Altdorfer's Alexanderschlacht (oben S. 416), zu H. Burckmair's Schlacht bei Cannae (oben S. 450) und zu M. Feselen's Belagerungen von Alesia und Rom (oben S. 418) bestellt worden war.

in Berlin. in München.

Christoph Amberger.

Vielleicht war auch *Christoph Amberger*[2]) ein Schüler Burckmair's. Sein Geburtsort und sein Geburtsjahr sind unbekannt; gewiſs aber ist, daſs er 1530 in die Augsburger Zunft aufgenommen wurde, daſs sein Stil der Schule dieser Stadt angehört, und daſs er 1561 oder 1562 gestorben ist.[3]) Von seinen Augsburger Faſsadenmalereien hat sich leider nichts erhalten; wohl aber besitzen die Augsburger Kirchen noch einige religiöse Bilder seiner Hand. Der Altar von 1554 im Augsburger Dom, welcher auf dem Hauptbilde Maria mit dem Kinde, auf den Flügeln Heiligengestalten zeigt, gehört freilich mit seinem entschieden durch Italien gezeitigten Schönheitsgefühl, wie der Zeit, so auch dem Stile nach schon ganz der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an; dasselbe gilt in noch höherem Grade von dem noch späteren Bilde der klugen und thörichten Jungfrauen und von der mit wunderbar visionärer Farbenwirkung ausgestatteten Verklärung Christi in der Annenkirche zu Augsburg. Vor allen Dingen weisen seine Bildnisse, die nicht selten Hans Holbein getauft worden, ihm seinen Platz an dieser Stelle an; und Bildniſsmaler ist er in erster Linie gewesen. Fehlt seinen Porträts auch die tiefe Erfassung der geistigen Persönlichkeit, so schmeicheln sie dem Auge doch durch ihre schlichte klare Naturwahrheit bei breiter Behandlung und anfangs wärmerem, später kühlerem Tone. Berühmt war sein Bildniſs Kaiser Karls V von 1532, welches zweimal erhalten ist, einmal in der Sammlung von Siena, einmal in der Berliner Galerie.[4]) Das letztere ist durch eine

Seine religiösen Bilder im Augsburger Dom. in der Annenkirche zu Augsburg. Seine Bildnisse in Berlin.

1) *A. Rosenberg:* Georg Brew, in der Kunstchronik X (1875), S. 388—392.

2) *A. Woltmann* und *W. Engelmann* in Meyer's Allg. Künstlerlexikon I, S. 600—603. Nachträge dazu von *A. Woltmann* in der Kunstchronik X. (1874) S. 190—192.

3) *E. v. Huber* im Repertorium III (1880) S. 236.

4) *A. Woltmann* hielt das letztere, *L. Scheibler* hält das erstere für eine Kopie.

Infchrift auf der Rückfeite beglaubigt. Urkundlich beglaubigt aber find feine 1542 gemalten Bildniffe des Matth. Schwarz und feiner Hausfrau, im Befitze des Freiherrn von Friefen in Dresden. Im Uebrigen wird manches Bild in mancher Sammlung Amberger getauft, dafür aber mancher echte Amberger verkannt. Allgemein anerkannte[1]) Bildniffe find Wilh. Mörz und Afra Rehm, fowie Conrad Peutinger und feine Hausfrau im Augsburger Maximilianeum, Heinrich Mörz und Afra Rehm im Alterthums-Mufeum zu Stuttgart, Chriftoph Baumgärtner (fchon von Waagen erkannt) im Wiener Belvedere, vor allen Dingen aber, als fchönfte Bildniffe feiner Hand, Hieronymus Sulzer (1542) in der Galerie zu Gotha, Martin Weifs (1544) im Belvedere zu Wien und Sebaftian Münfter (1552) in der Berliner Galerie. Hell und frifch hebt des letzteren Greifenkopf fich mit fchwarzem Barrett über rothem Unterkleide, hohem weifsen Hemde und fchwarzer, mit hellem Pelz gefütterter Schaube vom grünen Grunde ab.

in Dresden. in Augsburg, in Stuttgart. in Gotha. in Wien, in Berlin.

Die Ulmer Schule. Martin Schaffner.

Wie Hans Burckmair in Augsburg, fo ftellte in Ulm *Martin Schaffner*[2]) fich zuerft mit Entfchiedenheit auf den Boden der neuen Kunft. Unbekannt find fein Geburts- und fein Sterbejahr; von 1508 bis 1535 aber wird er in den Ulmer Urkunden genannt. Sein älterer Landsmann B. Zeitblom (oben S. 111) war ihm an Ernft und Würde der Auffaffung, an Lebhaftigkeit und Glanz des Kolorits überlegen; aber Schaffner, der aus Schühlein hervorwächft, fteht eben auf ganz anderer Grundlage; er ift anmuthiger und zwanglofer in der Kompofition, freier und weicher in der Zeichnung. Uebrigens hat er eine befchränkte Sphäre. Abgefehen von einigen tüchtigen Bildniffen, unter denen diejenigen des Grafen Wolfgang von Oetting, 1508 gemalt, in der Münchner Pinakothek, ein 1514 gemaltes Breitbild mit fechs Knieenden im Stuttgarter Alterthumsverein und zwei Bildniffe von 1516 und 1530 im Ulmer Dome zu nennen find, haben fich nur Kirchenbilder von feiner Hand erhalten; diefe aber ftreifen nicht felten in das Gebiet des Genre hinüber. So die handwerksmäfsig behandelten Paffionsbilder von 1515 in der Augsburger und in der Schleifsheimer Galerie; fo vor allen Dingen die 1521 gemalten Flügel des gefchnitzten Hauptaltarfchreines im Ulmer Münfter, deren Aufsenfeiten Heiligengeftalten zeigen, während auf ihren Innenfeiten die Familien der Vorfahren Chrifti dargeftellt find, Mütter mit Kindern, die auf dem Steckenpferd reiten oder im ABC-Buche blättern. Seine reifften Werke aber, denen es weder an Adel der Auffaffung, noch an harmonifcher, eigenartiger Pracht der Färbung fehlt, find die 1524 gemalten Orgelthürblätter des Reichsftifts Wettenhaufen bei Ulm, welche jetzt zu den Zierden der Münchener Pinakothek gehören. Der englifche Grufs, die Darftellung im Tempel, die Ausgiefsung des hl. Geiftes und der Tod der hl. Jungfrau find dargeftellt. Mit Recht ift befonders das letztere

Allgemeines. Schaffner's Porträts in München. in Stuttgart. in Ulm. Seine Kirchenbilder in Augsburg, in Schleifsheim, in Ulm. in München.

1) *L. Scheibler*, der fich des Meifters befonders angenommen, hält die folgenden nicht allgemein als folche anerkannten Bildniffe für frühe Werke Amberger's: einen 1523 gemalten Patrizier in der Augsburger Galerie; ein Ehepaar von 1525 im Wiener Belvedere; Georg von Frundsberg in der Berliner Galerie; Moritz von Ellen beim Grafen Harrach in Wien; einen jungen Mann mit rothem Hut, rothen Aermeln und fchwarzem Mantel von 1529 in der Münchener Pinakothek; ein Ehepaar (Dürer zugefchrieben) und Mönch und Nonne (Aldegrever zugefchrieben) in der Braunfchweiger Galerie.

2) *C. Grüneifen* und *Ed. Mauch:* Ulm's Kunftleben im Mittelalter, Ulm 1840. S. 53—57. Dazu *Haffler:* Ulm's Kunftgefchichte im Mittelalter (1855) S. 119. — *M. G. Durfch*, Aefthetik der chriftlichen bildenden Kunft in Deutfchland. 2. Aufl. 1856. S. 437.

Blatt berühmt. Die Jungfrau stirbt hier nicht, wie auf fränkischen und niederrheinischen Bildern, im Bett, sondern sie sinkt nach einer auch bei Zeitblom und anderen schwäbischen Meistern wiederkehrenden Auffassung, zwischen den Aposteln stehend, in sich zusammen. Die körperliche Bewegung kommt wahr und schön zum Ausdruck, ergreifend abgestuft aber spiegelt die geistige Bewegung in den Köpfen der Apostel sich wieder. Nicht datirt, aber bezeichnet ist die Anbetung der Könige in der Moritzkapelle zu Nürnberg; dagegen zeigen vier grofse Tafeln des Stuttgarter Alterthumsvereins, welche die Grablegung, die Höllenfahrt, die Auferstehung und die Ausgiefsung des hl. Geistes darstellen, die Jahreszahlen 1510, 1516 und 1519. Sehr gerühmt werden endlich zwei Flügel eines Schnitzaltares zu Wasseralfingen bei Ahlen[2]). Auch Schaffner ist in seinen reifen Werken zu der architektonischen und ornamentalen Formenwelt der italienischen Renaissance hindurchgedrungen; in der Durchbildung seiner Gestalten erscheint er als echter Vertreter der deutschen Renaissance; und selbst seine in den dunkleren Stellen tiefe und gedämpfte, in den helleren Theilen perlgrau angehauchte, harmonische Färbung zeigt den subjektiv empfindenden Renaissancemeister, welcher die Farbe bestimmter Absicht dienstbar macht.

in Nürnberg. in Stuttgart. u. s. w.

Der Meister von Sigmaringen.

Viel geringer ist ein gleichzeitiger schwäbischer Meister, für den nach seinem Altarwerk mit Scenen aus dem Leben Mariä[3]) in der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern zu Sigmaringen der Name des *Meisters von Sigmaringen* (Eisenmann) vorgeschlagen wird. Andere seiner Bilder befinden sich in Donaueschingen, Stuttgart und Karlsruhe.

Bernhard Strigel.

Parallel mit Schaffner aber geht ein, wie es scheint, etwas älterer Meister von Memmingen, den erst die allerneueste Forschung entdeckt hat. A. Woltmann, dem das Verdienst gebührt, seine Hand in einer gröfseren Anzahl von Gemälden erkannt zu haben, nannte ihn nach der Sammlung, aus welcher seine bedeutendsten Gemälde stammten, den »Meister der Sammlung Hirscher«;[4]) W. Bode hat durch einen glücklichen Zufall die Entdeckung gemacht, dafs er Memminger Bürger war und *Bernhard Strigel* hiefs;[5]) L. Scheibler hat ein reichhaltiges Verzeichnifs seiner Werke zusammengestellt.[6])

Geboren 1460 (oder 1461), scheint er in der früheren Zeit seiner Meisterschaft in Memmingen, später eine Zeitlang in Augsburg gearbeitet zu haben und schliefslich (etwa 1517) nach Wien übergesiedelt zu sein. Er war Liebling Maximilian's und befafs angeblich, wie Apelles am Hofe Alexander's, allein das Recht, den Kaiser zu malen.

Seine Bildnisse

In der That ist Strigel zunächst als Porträtist ein tüchtiger Meister seiner Zeit, freilich etwas mangelhaft in der Anordnung und Modellirung, aber prächtig in der malerischen Behandlung und individuell im Ausdruck. Das beweist das

1) Vergl. *E. Mauch* in den Verhandlungen des Vereins für Kunst etc. in Ulm etc. 1846. S. 22 ff.

2) *H. Merz* in den Verhandlungen des Vereins für Kunst etc. in Ulm. 1846. S. 25.

3) Im Kataloge »Schühlein« genannt.

4) Verzeichnifs der Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen (1870) S. 9—10. — Vgl. *O. Eisenmann* im VIII. Band von Schnaase's »Geschichte der bildende Künste« (1879) S. 457 ff.

5) Jahrbuch der k. preufsischen Kunstsammlungen II, 1881. S. 54—59.

6) Ebendaselbst. S. 59—61. — Ein Zweifel an der Identität des »Meisters der Sammlung Hirscher«, als des Meisters der in Betracht kommenden Historien, und Bernhard Strigels, als des Meisters der Bildnisse, spricht sich in den Benennungen des neuesten Kataloges der Münchener Pinakothek von *W. Schmidt* (1881, S. 14, S. 45) aus.



Fig. 284. M. Schaffner: Tod Mariae. München, Pinakothek.

in Wien (Belvedere). Familienbild des Kaifers, welches das Wiener Belvedere unter dem Namen Grünewald's befitzt, das beweift das Bildnifs des Kaiferlichen Rathes Cuspinian und feiner Familie (mit dem Namen des Künftlers und der Jahreszahl 1520 in Berlin. auf der Rückfeite) im Berliner Mufeum; das beweifen die Hans Holbein d. j. in München. naheftehenden Bildniffe des Konrad Rehlinger und feiner Kinder (von 1517) in Donauefchingen. in München, des Grafen Johann II. von Montfort (von 1520) in Donauefchingen, in Schwerin. inWien(Gal. Liechtenftein). Ferdinand's I. (von 1525) in Rovigo, der Margaretha von Parma in Schwerin, eines Ehepaares in der Galerie Liechtenftein in Wien und andere.

Seine Kirchenbilder. Zahlreich find feine kirchlichen Darftellungen, in denen er durch Zeitblom beeinflufst erfcheint, obgleich feine Geftalten plumper in der Form und haltlofer in der Stellung, feine Gewänder unruhiger find; in erfter Linie zeigt er fich als Koloriften; und in der dekorativen Färbung ift auch feine Haltung vorzüglich. Trefflich weifs er in feiner früheren Zeit feine fatten Farben zum Goldgrund zu ftimmen; fpäter zeichnen ihn eigenthümlich ftimmungsvolle Landfchaftsfernen in Berlin. aus. Die Berliner Galerie befitzt eine Reihe feiner charakteriftifchften Gemälde: zunächft vier Heiligenpaare auf Goldgrund; fodann auf vier Altarflügeln (von 1515) die Darftellungen der Geburt, des Tempelganges, der Heimfuchung und des Todes Mariä, mit Goldgrund über der Landfchaft; ferner zwei Tafeln, welche Chrifti Abfchied von Maria und Chriftus vor der Kreuzigung in befonders fchöner Landfchaft darftellen, fowie ein feines und anziehendes Bildchen, welches zwei Heilige mit dem Stifter in frifcher Landfchaft zeigt. Aufserdem mag die Darftellung des hl. Vitus, der einen Befeffenen heilt, in der fürftlichen in Donauefchingen. Sammlung zu Donauefchingen, mögen die von E. Förfter[1]) publicirten Tafeln in München (Nat.-Muf.). des Johannis-Altares im Münchener Nationalmufeum, die Folgen der Vorfahren in Nürnberg. in München (Pinakothek). Chrifti in der Nürnberger Moritzkapelle und der Münchener Pinakothek und in Stuttgart. vier Altarflügel mit Gefchichten der Jungfrau in der Sammlung württembergifcher inKarlsruhe. Alterthümer zu Stuttgart hervorgehoben werden. Ihnen reihen eine »Verkündigung« und eine »Fufswafchung« in der Karlsruher Kunfthalle fich an; und diefe Sammlung befitzt auch die »Dornenkrönung« und die »Beweinung« Chrifti, welche zu den allerfchönften Bildern des Meifters gehören.

Die deutfche Kunftgefchichte hat in Bernhard Strigel einen Künftler zurückgewonnen, den fie in Ehren halten wird.

F. Die Familie Holbein.[2])

Die Gefchichte der Malerei kennt vier Meifter Namens Holbein: Hans Holbein den älteren und feinen Bruder Sigmund, Hans Holbein den jüngeren und feinen Bruder Ambrofius. Die beiden letzteren waren die Söhne des *älteren Hans Holbein.*

1) Denkmale deutfcher Kunft, Bd. VII, die letzten beiden Tafeln.

2) Alle frühere Literatur, von der jedoch der Holbein betreffende Abfchnitt in *Karel van Mander's Schilderboek* (Erfte Ausgabe, Amfterdam 1604) hervorgehoben werden mufs, ift verarbeitet in *Alfr. Woltmann's* Meifterwerk: »Hans Holbein u. f. Zeit«, Leipzig, Zweite Aufl. 1874—1876. Ziemlich gleichzeitig mit der erften Auflage diefes Werkes, 1867, erfchien in London *R. W. Wornum's* »Some account of the life and works of Holbein.« In Paris erfchien 1879 »Hans Holbein, par P. Mantz«, ein Prachtwerk, das jedoch nichts Neues brachte. Die neuefte Behandlung hat Hans Holbein d. j. durch *Ed. His* in Bafel, einen feiner beften Kenner, in der Allg. deutfchen Biographie (Bd. XII, S. 765) erfahren. Auffätze über einzelne Holbeinfragen follen gelegentlich angeführt werden.

Diefer war zu Anfang des 16. Jahrhunderts neben Hans Burckmair der gefchätztefte Meifter Augsburgs. Von der Richtung Schongauer's ausgegangen, H. Holbein der ältere.



Fig. 285. H. Holbein d. ä.: Die hl. Anna felbdritt. Augsburg, Galerie.

von den Niederländern beeinflufst, gehörte er während der erften, gröfseren Hälfte feiner Thätigkeit dem 15. Jahrhundert an. Mit diefem find daher (oben S. 116—119) feine früheren Werke auch bereits befprochen worden. Seit dem

Veränderung feines Stils. Bilder feiner neuen Richtung in Augsburg.

Jahre 1508 tritt ein Umfchwung in feiner Darftellungsweife ein. Aus diefem Jahre ftammt das Votivbild der Familie des hingerichteten Bürgermeifters Ulrich Schwartz, im Befitze des Herrn Karl von Stetten in Augsburg. Unten



Fig. 286. H. Holbein d. ä.: Mittelbild des Sebaftiansaltars. München, Pinakothek.

ift die knieende Familie dargeftellt, oben Gott Vater, der auf Chrifti und Maria's Fürbitte fein Schwert in die Scheide zurückfteckt. In diefem, übrigens handwerksmäfsig durchgeführten Bilde hat der Meifter fich von feinen alten Typen

zu Gunften eines breiteren Realismus im Geifte des neuen Jahrhunderts losgefagt; und in demfelben Sinne zeigen auch die beiden grau in grau gemalten Altarflügel mit grofsen Heiligengeftalten in der Galerie der Prager Kunftfreunde, fowie einige andere Gemälde des Meifters, den Pulsfchlag einer neuen Zeit. Wahrfcheinlich durch Burckmair's Vermittelung gingen ihm nun auch die Formen der Renaiffance-Architektur und -Ornamentik auf, wie er fie derb und keck, aber mit vollem Bewufstfein, in den oberen Theilen der jetzt zu vier Tafeln auseinander gefchnittenen beiden Altarflügel von 1512 (in der Augsburger Galerie), angewandt hat. Die hl. Anna felbdritt (Fig. 285),[1]) die Kreuzigung Petri, des hl. Ulrich Wunder am Boten, der ihn wegen Unterlaffung der Freitagsfaften denuncirte, und die Enthauptung der hl. Katharina find hier von dem mehr denn funfzigjährigen Meifter mit einer jugendfrifchen Hingabe an das Neue — auch in der Formengebung und Modellirung — dargeftellt, die uns überrafcht. Diefe Ueberrafchung fteigert fich aber zur höchften Bewunderung, wenn wir fehen, zu welcher reifen Vollendung der Meifter fich in den folgenden Jahren noch emporzuarbeiten wufste. Die kleinen Tafeln von 1513, ehemals ein Diptychon, jetzt getrennt im Privatbefitze, welche die Madonna mit dem Kinde und ein männliches Bruftbild enthalten, zeigen bereits Fortfchritte in derfelben Richtung; die Kreuztragung von 1515 in der Karlsruher Kunfthalle könnte dann freilich in ihrer kecken Sorglofigkeit faft wieder als Rückgang erfcheinen, wenn man nicht wüfste, dafs jenen alten Meiftern manche Aufgaben als Handwerksarbeiten geftellt und bezahlt zu werden pflegten. Vortrefflich hingegen ift das H. 1515. H. bezeichnete Bildnifs eines jungen Mannes in der Darmftädter Galerie, welches auch Woltmann fchliefslich den Werken des älteren Holbein einreihte.[2]) Ein reifes Meifterwerk Hans Holbein's d. ä. ift fodann der Sebaftiansaltar der Münchener Pinakothek, welcher etwa derfelben Zeit ange-

in Prag u. f. w.

Die vier Tafeln der Augsburger Galerie.

Bilder von 1513.

Bilder von 1515 in Karlsruhe

und Darmftadt.

Der Sebaftiansaltar in München.



Fig. 287. H. Holbein d. ä.: Die h. Elifabeth. Flügelbild des Sebaftiansaltars. München, Pinakothek.

1) Ueber die gefälfchte Infchrift diefer Tafel und die durch diefelbe angerichtete Verwirrung vgl. man *Woltmann's* Holbein, II. (1876), S. 3—6.

2) Holbein, zweite Aufl., zweiter Band S. 79.

hört. Die geſchloſſenen Auſsenflügel zeigen die Verkündigung; öffnet man ſie, ſo zeigt das Mittelbild das Martyrium des nackt an den Baum gebundenen Heiligen in klarer, frei-ſymmetriſcher Anordnung, mit maſsvoller Lebendigkeit und wahrem Ausdruck (Fig. 286). Der landſchaftliche Hintergrund mit der nahen Stadt ſetzt ſich auf den Innenſeiten der Flügel fort, in deren Vordergrund links die hl. Barbara, rechts die almoſenſpendende Eliſabeth ſteht. Beſonders die letztere (Fig. 287) iſt eine wahrhaft königliche Erſcheinung, voll Hoheit und Milde. Einem der Bettler hat der Meiſter ſeine eigenen Geſichtszüge gegeben. Die Gröſse der Auffaſſung, die Einfachheit und Reinheit der Zeichnung, die klare Breite des maleriſchen Vortrags zeigen den Künſtler hier auf der Höhe klaſſiſcher Meiſterſchaft. Die Formenſprache der italieniſchen Renaiſſance iſt eine innige Verbindung mit deutſcher Wahrhaftigkeit und Empfindung eingegangen.



Fig. 288. H. Holbein d. ä.: Silberſtiftzeichnung. Berlin, Kupferſtichkabinet.

Der Brunnen des Lebens in Liſſabon.

Ebenbürtig dieſem Werke iſt endlich die prachtvolle, bezeichnete und von 1519 datirte Darſtellung des Brunnens des Lebens beim König Ferdinand in Liſſabon. Schöne heilige Frauengeſtalten, in deren Mitte die Madonna ſitzt, ſind hier vorn um die göttliche Quelle gruppirt. Engel ergehen ſich hinten in der Landſchaft, die im Mittelgrunde mit einem ſtattlichen Renaiſſanceportal geſchmückt iſt.[1]) Es iſt die letzte Arbeit des Meiſters, von der wir Kunde haben.

Die Augsburger Skizzenbücher.

Nicht minder groſs als in dieſen Kirchenbildern erſcheint Hans Holbein d. ä. auch in ſeinen Handzeichnungen, beſonders in ſeinen zahlreichen Skizzenbuchblättern, deren leicht hingeworfene Studienköpfe in ihrer im Vorübergehen dem Leben abgelauſchten Unmittelbarkeit einen hohen Begriff von der Sicherheit ſeiner Beobachtungs- und Darſtellungsgabe geben, zugleich aber zahlreiche Augsburger Perſönlichkeiten jener Tage vom Kaiſer bis zum Steinmetzen in auſserordentlicher Lebendigkeit abſpiegeln. Ein kleines Skizzenbuch aus ſeiner früheren Zeit (von 1502) befindet ſich im Baſeler Muſeum. Die meiſten ſolcher Blätter ſeiner reiferen Zeit aber beſitzt das Berliner Kupferſtichkabinet.[2]) Die feine, präciſe Silberſtiftzeichnung iſt hier durch Anwendung des Rothſtiftes und aufgeſetzter weiſser Lichter belebt; die Einfachheit der Behandlung, durch welche der

---

1) In der erſten Auflage hielt Woltmann das Bild für ein Jugendwerk des jüngeren Holbein, in der zweiten (II, S. 132) verwirft er die »Echtheit« überhaupt. *L. Scheibler* hingegen, der vor kurzem das Original geſehen, konſtatirt die Echtheit der Inſchrift und die Uebereinſtimmung mit dem Sebaſtiansaltar des älteren Holbein. Die letztere iſt auch ſchon aus den Photographien zu erkennen. Uebrigens dachten ſchon *H. Grimm* (Künſtler und Kunſtwerke II, S. 127) und *Fechner* (Naumann's Archiv 1870, S. 25) in Bezug auf dieſes Bild an den älteren Holbein.

2) Hans Holbein d. ä. Silberſtiftzeichnungen etc. herausgegeben von *A. Woltmann*, Nürnberg o. J.

Eindruck packender Individualität hervorgerufen wird, zeigt den Vater bereits in den Bahnen feines grofsen Sohnes (Fig. 288).

Die Familie Holbein in der Schweiz

Im Jahre 1517 zwangen traurige Vermögensverhältniffe den Meifter, feiner Vaterftadt den Rücken zu kehren. Wir wiffen, dafs er fich nach Ifenheim im Elfafs wandte und 1524 in der Fremde ftarb. Ein Jahr fpäter als er verliefs auch fein Bruder Sigmund Augsburg und zog nach Bern, wo er es zu Anfehen und Vermögen brachte; doch find keine Werke *Sigmund Holbein's* bekannt. Hans Holbein's des älteren Söhne aber, Hans und Ambrofius, hatten Augsburg fchon vor ihrem Vater verlaffen. Sie waren nach Bafel gegangen, wo Hans feit 1515, Ambrofius feit 1516 nachgewiefen werden kann.

Ambrofius Holbein.

Ambrofius, der ältere der beiden Brüder (fein Geburts- und Todesjahr find unbekannt), war nicht eben ein Genie; aber talentvoll genug arbeitete er einige wenige Jahre neben feinem Bruder in Bafel. Er fcheint früh geftorben zu fein. Schon im Jahre 1519 verlieren fich feine Spuren. Von der vortheilhafteften Seite erfcheint er in feinen Silberftift- und Federzeichnungen, von denen das Bafeler Mufeum die meiften befitzt. Am fleifsigften zeichnete er im Auftrage der Verleger Froben, Petri und Gengenbach Buchtitel, Initialen und Buchilluftrationen für den Holzfchnitt. Gefälligkeit, Humor und eine leichte Erfindungsgabe zeichnen diefe Darftellungen aus. Von den wenigen Oelgemälden (auf Holz), die als feine Werke anerkannt find, ift die einzige religiöfe Darftellung »Chriftus als Fürbitter auf Wolken«, im Bafeler Mufeum, nur eine etwas unlogifche Verwerthung von Dürer's Schmerzensmann vor der grofsen Holzfchnitt-Paffion; die übrigen find Bildniffe, und von diefen find die beiden liebenswürdig aufgefafsten gelbgekleideten Knaben derfelben Sammlung (zu denen als Rückfeite des einen die Darftellung von zwei Todtenköpfen gehört zu haben fcheint) durch das alte Amerbach'fche Inventar, der junge Mann der Petersburger Eremitage durch einen bezeichneten Entwurf des Meifters beglaubigt. Die fünf grofsen, auf Leinwand gemalten Paffionsbilder des Bafeler Mufeums endlich werden als Schöpfung einer gemeinfamen Werkftatt der beiden Brüder hauptfächlich deshalb erkannt, weil ihre Kompofition nicht einfach, ihre Färbung nicht klar genug für den jüngeren Hans Holbein erfcheint.

Seine Handzeichnungen. Seine Holzfchnitte. Seine Oelgemälde in Bafel. in Petersburg. Die Paffionsbilder des Bafeler Mufeums.

H. Holbein der jüngere.

Diefer *jüngere Hans Holbein* ift ein Stolz Deutfchlands, ein Ruhm Europa's, neben Dürer der gröfste deutfche Meifter aller Zeiten. Es wäre thöricht zu fragen, wer gröfser fei, Dürer oder Holbein. Die beiden Meifter find bei aller durch die gleiche Nationalität und dasfelbe Zeitalter bedingten Verwandtfchaft grundverfchieden. Ihre Verfchiedenheit läfst fich zum Theil auf den Unterfchied zwifchen der fränkifchen und der fchwäbifchen Schule, zwifchen Nürnberg und Augsburg überhaupt zurückführen; zum anderen Theil erklärt fie fich dadurch, dafs Hans Holbein d. j. immerhin ein ftarkes Vierteljahrhundert jünger war als Dürer. Die Hauptfache aber bleibt, dafs die beiden Meifter verfchieden angelegte Naturen waren. Dürer ift im Ganzen in fich gekehrter, fubjektiver und religiöfer; Holbein ift freier, objektiver und weltlicher. Dürer hat fein Lebenlang ringend nach Formen gefucht; Holbein fand die neue, weichere, heitere Formenwelt bereits als ererbten Befitz vor und konnte ohne Schwanken und Zaudern auf gewiefenem Wege zur höchften Freiheit und Vollendung emporfteigen. Dürer fteht noch halb im 15. Jahrhundert; Holbein ift der Hauptvertreter deutfcher Kunft in der reinften Blüthezeit der Hoch-

Vergleich mit Dürer.

renaiſſance. Dürer, dem in Nürnberg kaum jemals monumentale Aufgaben geſtellt wurden, zieht ſich in die engumgrenzte Welt des Kupferſtiches zurück, um ſie durch ſeinen Genius zum Univerſum zu erweitern; Holbein, deſſen dekorativer Sinn früh durch die Augsburger Faſſadenmalerei Nahrung fand, durfte eine Reihe groſser Wandgemälde ſchaffen und entwickelte ſo ſein monumentales Gefühl. Für den Holzſchnitt haben beide Meiſter gezeichnet, ſchon aus praktiſchen Gründen; die Buchdrucker würden es weder dem einen noch dem andern erlaſſen haben. Religiöſe Tafelgemälde und Bildniſſe haben beide gemalt. Sein Eigenſtes aber gab Dürer als Kupferſtecher, und Holbein, der nicht in Kupfer geſtochen hat, gab in ſeinen Wandgemälden ſicher ein gutes Stück ſeiner ſelbſt. Alle Leiſtungen beider Meiſter ſpiegeln dieſen Grundunterſchied deutlich wieder. So erfreulich es uns aber iſt, jede der beiden Arten öffentlicher Kunſt in jener Blüthezeit deutſcher Malerei durch einen Hauptmeiſter vertreten zu ſehen, ſo tief müſſen wir es beklagen, daſs von Holbein's Wandgemälden kein einziges dem Zerſtörungswerke der Zeit widerſtanden hat. Heute tritt uns ſein hiſtoriſches Kompoſitionstalent hauptſächlich in ſeinen Zeichnungen entgegen; als Maler lebt er, aus zufälligen Gründen, in erſter Linie durch ſeine Bildniſſe in unſerem Bewuſstſein; und als Porträtiſt übertraf er Dürer allerdings, wenn nicht an Wahrheit der Auffaſſung, ſo doch an Groſsartigkeit und Freiheit der maleriſchen Behandlung.

Wir wollen Holbein's Hauptwerke im Anſchluſs an die Entwicklungsphaſen ſeines Lebens kennen lernen.

H. Holbein d. j. in Baſel.

Hans Holbein d. j. iſt 1497 [1]) in Augsburg geboren und hat ſich ohne Zweifel unter dem Einfluſs ſeines Vaters und Hans Burckmair's zum Künſtler entwickelt. Erſt in Baſel [2]) aber können wir ſeine Thätigkeit als ſolche verfolgen. Die Sammlung dieſer Stadt beſitzt ſeit kurzem ein leider verdorbenes Madonnenbild ſeiner Hand, welches die Jahreszahl 1514 zeigt. [3]) Im Jahre 1515, in ſeinem achtzehnten Lebensjahre, zeichnete er hier einen Buchtitel ganz im Geiſte der Renaiſſance, bemalte er eine Tiſchplatte, die auf der Stadtbibliothek in Zürich erſt 1871 wieder aufgefunden wurde, [4]) im köſtlichſten Humor mit Darſtellungen volksthümlicher Schwänke und verſah er ein Exemplar des berühmten, im vorhergehenden Jahre bei Froben erſchienenen »Lobes der Narrheit« des groſsen Erasmus von Rotterdam mit Randzeichnungen, die in ihrer verſtändniſsvollen Hingabe an den Text, ihrer beiſsenden Satire, ihrer ſicheren Leichtigkeit den jungen Meiſter bereits in freier Bethätigung ſeines Genius zeigen. Das koſtbare Buch iſt Eigenthum des

Ein frühes Gemälde. — **Buchtitel.** — **Die Züricher Tiſchplatte.** — **Das Lob der Narrheit.**

1) Die Erforſchung des richtigen Geburtsjahres Holbein's ging mit der Aufdeckung der Augsburger Fälſchungen Hand in Hand. Nicht vergeſſen werden darf das Verdienſt der folgenden Schriften und Aufſätze um die Aufklärung der Frage: *Herman Grimm* »Holbein's Geburtsjahr«, Berlin 1867. — *W. Schmidt:* »Ein paar Worte über die Holbeinfrage« in *Zahn's* Jahrbüchern III. (1870), S. 207—219. — *Ed. His-Heusler's* Bericht in derſelben Zeitſchrift IV. (1871), S. 220 f.

2) Die archivaliſchen Forſchungen über Holbein in Baſel hat *Ed. His-Heusler* gemacht und in *Zahn's* Jahrbüchern III. (1870), S. 113—173 veröffentlicht.

3) *Ed. His*, Allg. deutſche Biographie XII (1880), S. 715.

4) *S. Vögelin's* Bericht in der Frankfurter Zeitung 1871, Feuilleton von No. 236, 237 u. 244. — *Gottfr. Kinkel*, »Moſaik zur Kunſtgeſchichte«, Berlin 1876, S. 402 ff. — Mit Text von S. Vögelin publicirt von der Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt in Wien.

Bafeler Mufeums (Fig. 289). So fehen wir Holbein gleich am Anfang feiner Laufbahn in der für feine ganze Weiterentwicklung mafsgebenden nahen Beziehung zu den Männern, die Bafel zu einem Hauptfitze des Humanismus machten, zu Froben, dem grofsen Buchdrucker, und zu Erasmus, dem grofsen Schriftfteller, der feit 1513 faft jedes Jahr nach Bafel kam und fich 1521 dort fogar dauernd niederliefs. Aus dem Jahre 1516 ftammt dann freilich einerfeits noch das übel erhaltene Schulmeifterfchild des Bafeler Mufeums, welches beweift, das der junge Meifter Aufträge jeder Art übernahm, andererfeits aber ftammen aus diefem Jahre das Prachtbild des Malers H. Herbfter bei Herrn Baring in London und die mit äufserfter Sorgfalt und ftoff licher Wahrheit durchgeführten Bruftbilder des Bürgermeifters Jakob Meyer und feiner Gattin Dorothea Kannengiefser im Bafeler Mufeum. Diefe Gemälde zeigen trotz einer gewiffen Herbheit den neunzehnjährigen Künftler bereits als ganzen Meifter.

Das Schulmeifterfchild.

Das Bildnifs Herbfter's in London.

Die Bildniffe Jakob und Dorothea Kannengiefser's in Bafel.



Fig. 289. H. Holbein d. j.: Die Narrheit, vom Katheder fteigend. Federzeichnung. Bafel, Mufeum.

Die Individualität der Köpfe ift durchaus packend, und das Blau des Himmels, das vorherrfchende Mennigroth und Schwarz der Kleidung und das Gold der Renaiffancedekoration geben einen vollen, frifchen Farbenakkord. Damit waren zugleich Holbein's Beziehungen zu den höchften Bafeler Behörden fefter geknüpft; und in dem nächften Jahrzehnt feines Lebens, bis zu feiner Abreife nach England im Jahre 1526, fehen wir den fo von Anfang an eingeführten und erprobten Meifter feine Thätigkeit in Bafel und benachbarten Städten in umfangreichfter und vielfeitigfter Weife fortfetzen.

Holbein's Wandgemälde in Luzern.

Zunächft ein Wort über die leider vernichteten Wandgemälde, welche Hans Holbein in diefem Zeitraume gefchaffen. Schon 1517 finden wir ihn in Luzern, im Begriffe, das Haus des Schultheifsen Jakob von Hartenftein (Hertenftein) von aufsen und innen mit einem reichen Schmucke von Wandgemälden zu verfehen. Das Haus wurde 1824 niedergeriffen; aber Kopien der Gemälde befinden fich auf der Luzerner Bürgerbibliothek. Holbein's Faffadendekoration verdeckte gefchickt die Unregelmäfsigkeiten der Fenfterftellung. Die figürlichen Hauptdarftellungen waren die folgenden: zunächft, im Centrum des Ganzen, vor prächtiger, luftiger Hallenarchitektur, die Gefchichte der drei Söhne, die nach der Leiche ihres Vaters fchiefsen mufsten, damit der ächte, der fich deffen weigerte, von den

Bastarden unterschieden werde; sodann, zu beiden Seiten der Fenster des oberen Stockwerks, fünf Bilder aus dem Alterthume, welche Beispiele antiker Seelengröfse illustrirten;[1]) endlich, über der mittleren Fensterreihe, durch antike Pilaster getheilt, eine Nachbildung von Andrea Mantegna's Triumphzug Cäsar's (oben S. 272), den Holbein durch die Stiche kennen gelernt hatte. Von den inneren Räumen des Hauses aber enthielt ein Zimmer, das wohl die Hauskapelle vorstellte, den Hirten, welchem die vierzehn Nothhelfer und das Christkind erscheinen; ein Saal war mit Jagdscenen und einer Darstellung des Jungbrunnens geschmückt; ein dritter Raum zeigte Kriegsscenen; in anderen waren die Darstellungen schon zur Zeit der Nachbildung zerstört.

Seine Faffadendekorationen in Basel.

Nach seiner Rückkehr nach Basel, wo Hans Holbein 1519 in die Zunft aufgenommen wurde, schmückte er auch eine Reihe von Baseler Hausfassaden mit Wandmalereien, zu denen sich manche prächtige Entwürfe erhalten haben. Die schlichten Bürgerhäuser wurden von aufsen in säulenreiche Prachtpaläste verwandelt, welche mit realistischen, historischen, allegorischen oder mythologischen Figuren belebt sind. Eine ganz eigenartige Verwendung der vom Süden überlieferten Formen und eine grofsartige monumentale Haltung bei aller Fülle der Phantasie, die in ihnen sprudelt, zeichnen diese Entwürfe aus; nur die Auflösung der Aufsenwände in perspektivisch vertiefte Darstellungen könnten stilistische Bedenken erregen. Die Durchzeichnung des Originalentwurfes einer der stattlichsten solcher Fassaden, derjenigen des Hauses zum Tanz, welches im vorigen Jahrhundert noch stand, hat sich im Baseler Museum erhalten (Fig. 290); dazu die Aquarellkopie des Bauerntanzes, nach welchem das Haus benannt worden, sowie die Originalzeichnung zum oberen Theile der Fassade.

Das Haus zum Tanz.

Die Wandgemälde des Baseler Rathhauses.

Holbein's monumentalste Leistung war indessen seine Ausschmückung des Hauptsaales im Baseler Rathhause. Im Jahre 1521 begonnen, wurde sie im nächsten Jahre zu einem vorläufigen Abschlusse gebracht, um erst in einer späteren Periode seines Lebens vollendet zu werden. Aber schon am Ende des Jahrhunderts war sie ein Opfer der Feuchtigkeit geworden. Theils in Originalzeichnungen, theils in Durchzeichnungen nach solchen, theils in kleinen modernen Kopien (im Baseler Museum) sind uns die Kompositionen erhalten. Die Hauptgemälde stellten nach Art der ähnlichen niederländischen Rathhausbilder historische Vorgänge dar, welche die Nothwendigkeit unparteiischer Rechtspflege anschaulich machen sollten. In schmalen Zwischenfeldern waren heilige und allegorische Gestalten in Nischen abgebildet. Eine gewaltige bemalte Säulenarchitektur hielt das Ganze zusammen und rückte zugleich die Hauptdarstellungen in perspektivische Ferne hinaus. Einige Fragmente dieser Darstellungen bewahrt das Baseler Museum. Auf der höchsten Höhe monumentaler Kompositionsweise zeigten den Meister freilich erst die beiden Gemälde, welche er 1530 hinzufügte. Auf sie werden wir später einzugehen haben.

Holbein's Visirungen für Glasgemälde.

Holbein's Wandgemälden reihen sich zunächst seine »Visirungen« für Glasgemälde an. Das Baseler Museum ist reich an solchen Entwürfen des Meisters, in denen uns sein ganzes Geschick, den Raum auszufüllen, seine ganze unerschöpfliche Renaissanceornamentik und sein ganzer Realismus in der Wiedergabe lebendiger Gestalten entgegentreten. Verbunden mit der frischesten Kraft,

---

1) Zur »Leäna vor den Richtern« ist die Originalskizze im Baseler Museum erhalten.

figurenreiche Scenen dramatiſch, originell und von durchſichtigſter Klarheit zu komponiren, erſcheinen dieſe Eigenſchaften vor allen Dingen in den köſtlichen getuſchten zehn Paſſionsblättern, die mit ihrem niedrigen Horizonte und ihrer üppig ausladenden Pilaſterumrahmung mitten in der Neuzeit ſtehen. Von den einfacheren Zeichnungen für Glasgemälde beſitzt das allerſchönſte Blatt wohl das Berliner Muſeum. Hier ſtehen vor einer Berglandſchaft zwei Landsknechte

Die zehn Paſſionsbilder.

Ein Blatt in Berlin.

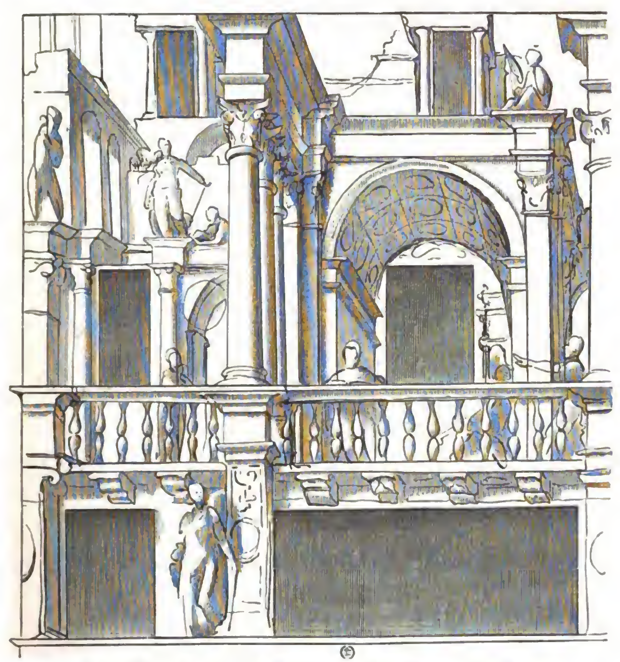


Fig. 290 H. Holbein d. j.: Entwurf zu einer Faſſadenmalerei. Baſel, Muſeum.

als Schildhalter unter prächtigen Thorbogen; und in dieſen beiden maleriſch gekleideten Kriegern aus dem Volke hat der Meiſter in einer Weiſe, die nur wenige ihm nachgemacht haben, das Geheimniſs offenbart, wie man zugleich ſchlicht lebenswahr, individuell-realiſtiſch und doch mit klaſſiſcher Linienſchönheit und ſtrenger Haltung zu zeichnen vermag (Fig. 291).

Von den kirchlichen Tafelgemälden, die Hans Holbein während jenes erſten Baſeler Jahrzehnts ſeines Lebens geſchaffen, mögen manche in dem

Holbein's Kirchenbilder;

Bildersturme, der Basel 1529 heimsuchte, untergegangen sein. Was sich aber von ihnen erhalten hat, genügt, um uns des Meisters Gröfse auch auf diesem Gebiete zum Bewufstsein zu bringen.

im Baseler Museum: Adam und Eva.

Abgesehen von einigen ganz frühen Werken, unter denen »Adam und Eva« von 1517 im Baseler Museum doch mehr als Studien denn als Bibelbilder auf-



Fig. 291. H. Holbein d. j.: Zeichnung für ein Glasgemälde. Berlin, Museum.

das Abendmahl,

zufassen sind, ist hier zunächst das Mittelstück eines Abendmahles in derselben Sammlung zu erwähnen, welches so entschiedene, wenn auch nur durch Luini's Darstellung in Lugano vermittelte Anklänge an Lionardo's berühmtes Mailänder Gemälde zeigt, dafs es als Hauptgrund für die Vermuthung, Holbein habe einmal eine Reise nach Oberitalien gemacht in die Wagschale

fällt.[1]) Aber die Baſeler Sammlung beſitzt noch eine Reihe anderer religiöſer Bilder Holbein's, die nicht unerwähnt bleiben dürfen. Da ſind die acht von Einem Rahmen umſchloſſenen in Oel auf Holz gemalten Paſſionsbilder, welche, figurenreicher als jene zehn erwähnten getuſchten Blätter und reifer als jene fünf Leinwandbilder, an denen Ambroſius mit geholfen haben ſoll, den Meiſter hiſtoriſcher Auffaſſung und packender Erzählung zeigen. Da iſt der lang ausgeſtreckte lebensgroſse Leichnam Chriſti, wahrſcheinlich als Altarſockel gedacht, 1521 gemalt, welcher trotz einiger Verzeichnungen ein Wunder ſchauerlich-realiſtiſcher Wiedergabe eines Todten, wie es ſcheint eines Ertrunkenen, in überzeugender Helldunkelmodellirung iſt (Fig. 292). Da ſind die leider übermalten Orgelthüren des Baſeler Münſters mit ihren prächtigen braun in braun gemalten Heiligengeſtalten; und da ſind die beiden cameenfarbigen Bildchen, welche Chriſtus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter in ſtattlichen Hallen zeigen. Aber auch auſserhalb Baſels müſſen wir uns nach religiöſen Bildern des Meiſters aus jenen Tagen umſehen. Im Münſter zu Freiburg im Breisgau hängen die beiden ſchönen Altarflügel, welche Chriſti Geburt und die Anbetung der Könige weltlich prächtig und maleriſch reizvoll darſtellen. In der Karlsruher Kunſthalle befinden ſich die beiden weniger anziehenden, von 1522 datirten Altarflügel, welche die Geſtalten des hl. Georg und der hl. Urſula zeigen. Die ſtädtiſche Sammlung zu Solothurn beſitzt in der (leider ſtark reſtaurirten) »Solothurner Madonna«[2]) ein Hauptwerk Holbein's vom Jahre 1522 (Fig. 293). Nach oberitalieniſcher Art thront die Madonna mit dem Kinde in der Mitte, während Heilige zu beiden Seiten ſtehen. Die Madonna trägt ein goldenes Diadem über durchſichtigem Schleier, einen lang herabwallenden blauen Mantel über hellrothem Kleide. Irdiſch-holdſelige Mütterlichkeit ſpricht aus den vollen Formen ihres Antlitzes. Vielleicht hat Holbein in ihr ſeine Gattin Elsbeth, verwittwete Schmidt, dargeſtellt, mit der er gerade damals ſeit kurzem vermählt war. Von den Heiligen aber iſt der hl. Martinus mit dem Bettlerkopfe, zur Rechten der Madonna, eine maje-

Die gemalte Paſſion.

Der Leichnam Chriſti.

Die Orgelthüren.

Chriſtus und Maria.

Altarflügel im Münſter zu Freiburg.

In der Karlsruher Kunſthalle.

Die Solothurner Madonna.

Fig. 292. H. Holbein d. j.: Der todte Chriſtus. Baſel, Muſeum.

1) Ein zwingender Grund zur Annahme einer italieniſchen Reiſe Holbeins liegt jedoch kaum vor. *Karel van Mander* läugnet eine ſolche ausdrücklich. Sehr entſchieden tritt indeſſen *Ed. His* in der Allg. deutſchen Biographie XII (1880), S. 716, dafür ein, daſs Hans Holbein in Italien geweſen ſei.

2) Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft III. (1879), S. 117.

ftätifche Bifchofsgeftalt mit milden Gefichtszügen, der hl. Urfus aber, zu ihrer Linken, eine prächtige trotzige Rittergeftalt mit fpiegelblanker Rüftung.



Fig. 293. H. Holbein d. j.: Madonna. Solothurn, Städtifche Sam[illegible].

Weit berühmter jedoch, als diefes fchöne Bild, ift die ein[illegible] [illegible] wohl 1526, kurz vor Holbein's Abreife nach England [illegible]

Die Madonna des Bürgermeiſters Meyer.

Bürgermeiſters Meyer (Fig. 294). Es iſt das bekannteſte, meiſt beſprochene und meiſt umſtrittene Gemälde des Meiſters. Die Novelle, welche unſere Romantiker in den dargeſtellten Gegenſtand hineinlaſen, iſt freilich faſt ſchon wieder verſchollen. Der Gegenſtand iſt auſserordentlich einfach. In einer oben im Muſchelhalbrund geſchloſſenen Niſche auf prächtigem perſi-



Fig. 294. H. Holbein d. j.: Madonna des Bürgermeiſters Meyer. Darmſtadt, Privatbeſitz.

ſchen Teppich ſteht die gekrönte Madonna in dunkelblauem Gewande mit rothem Gürtel. Ihr blondes Haar fällt auf ihre Schultern herab. Im Arme hält ſie das nackte Chriſtkind. Hoheit und Milde ſtrahlt ihr Blick. Zu ihren Füſsen kniet der Stifter, der Bürgermeiſter Meyer mit ſeiner Familie: links vom Beſchauer er ſelbſt; vor ihm ſein halbwüchſiger Sohn, der das nackte,

stehende jüngste Knäblein festhält; rechts, der Madonna zunächst, seine erste, 1511 gestorbene Gattin Magdalena Ber, dann seine zweite Gattin Dorothea Kannengiefser, vorn deren Tochter Anna. In frischem Gedächtnifs aber ist noch der Streit über die Frage, ob das Dresdener oder das der Prinzessin Karl von Hessen in Darmstadt gehörende Bild das Original sei. Für uns ist dieser Streit seit der Dresdener Holbeinausstellung im Jahre 1871, auf welcher beide Bilder neben einander hingen, entschieden; für uns und für die überwiegende Mehrzahl aller Kunstforscher ist das Darmstädter Exemplar, obgleich es leider durch Uebermalungen, z. B. am Kopfe der Madonna, entstellt ist, allein das echte, das Dresdener aber eine theilweise veränderte spätere Kopie, die durch ihre bessere Erhaltung das ungeübte Auge besticht, [1]) übrigens sicher von tüchtiger Hand gemalt ist. Von der höchsten Meisterschaft ist auf dem Darmstädter Bilde die stoffliche Behandlung des Teppichs und der Kleidung der Bürgermeisterfamilie; von der treusten Lebenswahrheit sind die Bildnifsköpfe; ein Hauch tiefer Andacht durchzieht das Bild. Der Bürgermeister Meyer war ein Gegner der Reformation. Das Bild ist ein treuer Ausdruck seiner katholischen Gesinnung.

Holbein's Bildnisse

Zwischen jenem ersten Bildnisse des Bürgermeisters Meyer, welches Holbein gemalt, und dem auf diesem Gemälde angebrachten liegt ein bedeutender Fortschritt zu immer grofsartigerer Auffassung und sicherer Darstellung; und zwischen beiden schuf Holbein noch eine Reihe anderer Bildnisse, welche Etappen auf diesem Wege bezeichnen. Hierher gehört die köstliche Profildarstellung des Bonifacius Amerbach von 1519 im Baseler Museum (Fig. 295), hierher, von demselben Jahre, das Porträt des Brixener Domherrn Angerer im Ferdinandeum zu Innsbruck, [2]) hierher das in farbiger Kreide auf Papier ausgeführte Selbstbildnifs Holbein's im breitkrämpigen rothen Barett und die ähnlich ausgeführte prächtige Studie zu dem Profilbildnisse eines jungen Mannes in der Baseler Sammlung, hierher gehören endlich vor allen Dingen einige Bildnisse des Erasmus, die Holbein gemalt hat. Das erste derselben, welches den grofsen Gelehrten klar und ausdrucksvoll in Pelzrock und Doktorhut in der stilllebenartigen Umgebung seines Studirzimmers zeigt, befindet sich in Longford-Castle bei Salisbury. [3])

des Amerbach im Baseler Museum, des Angerer im Ferdinandeum zu Innsbruck, seiner selbst im Baseler Museum, des Erasmus

in Longford-Castle,

1) Dafs das Darmstädter Exemplar das erste Original von Holbein's Hand sei, läugnen auch die Gegner nicht. Sie behaupten nur, das Dresdener Bild sei eine eigenhändige Wiederholung. Schon in der nächsten Generation aber dürfte diese Ansicht keinen Vertreter mehr finden. Ihre Irrigkeit ist evident. Die überreiche Literatur über diese Frage kann hier nicht aufgerührt werden. Man lese *A. v. Zahn's* meisterhaften zusammenfassenden Bericht in seinen Jahrbüchern V. (1873), S. 147 ff., S. 193 ff.; man lese *A. Bayersdorfer's* Bemerkungen im Texte zu den Bruckmann'schen Photographien der Darmstädter Galerie und man lese den betreffenden Abschnitt in Woltmann's Holbein, 2. Aufl. I. S. 295—314.

2) »Nach dem Urtheil von J. Burckhardt ein Meisterwerk ersten Ranges.« *Ed. His* a. a. O. (1880) S. 717. Der Verfasser hat das Bild nicht gesehen.

3) *Woltmann* hatte, durch irreleitende Dokumente verführt, in dem Berichte über seinen Besuch in Longford-Castle (*Lützow's* Zeitschrift Bd. I, S. 198 ff.), dieses Bild dem Q. Massys zugeschrieben; aber schon im zweiten Bande der ersten Auflage seines »Holbein« (S. 134—144) den Irrthum berichtigt. Dazu vergleiche man den Excurs in der zweiten Auflage II. S. 9—14. — Ich hatte, wie das Manuskript meiner »Kunst- und Naturskizzen« (ad II, S. 325) beweist, in Longford-Castle keinen Augenblick daran gezweifelt, dafs das Bild von Holbein sei, auch nicht bei der Redaktion, leider aber bei der Korrektur, welche ich in ländlicher Zurückgezogenheit las. Meine dortigen Bemerkungen spiegeln daher nur eine ganz momentane Verwechslung wieder.

Es ift ein ausgezeichnetes Bild, und nicht minder ausgezeichnet, wenn auch kleiner, ift dasjenige im Louvre zu Paris, von zarter Modellirung und warmem Tone; das dritte, in Oel auf Papier gemalt, welches den Rotterdamer Gelehrten fchreibend darftellt, wie das vorige, befindet fich im Bafeler Mufeum; alle drei find 1523 gemalt. Diefen Bildern reiht fich die wunderbar gediegene und zarte Darftellung einer jungen Bürgersfrau in der Galerie des Haag an. Im Jahre 1526 endlich, kurz vor feiner Reife nach England malte Holbein die beiden merkwürdigen Bildniffe der Offenburgerin, einer Bafeler Dame von zweifelhaften Sitten, von denen das eine, mit der Unterfchrift LAIS CORINTHIACA

im Louvre, Paris

und im Bafeler Mufeum.

einer Bürgersfrau im Haag.

der Offenburgerin im Bafeler Mufeum.



Fig. 295. H. Holbein d. j.: Bonifacius Amerbach. Bafel, Mufeum.

1526, fie als griechifche Buhlerin, das andere fie als Venus mit Amor darftellt. Die Auffaffung diefer Köpfe, mit dem verführerifchen und doch fchwermüthigen Ausdrucke zeigt, dafs Holbein noch immer nach Fortfchritten ftrebte; ihre technifche Behandlung mit den warmen Lafuren beweift, dafs er vor allen Dingen unermüdlich nach immer neuen malerifchen Qualitäten fuchte.

Neben diefer reichen Thätigkeit war Holbein während des ganzen Decenniums, von dem wir reden, nicht minder für den Holzfchnitt in Anfpruch genommen. Einzelblätter feiner Hand find aufserordentlich felten. Abgefehen von den grofsen Folgen, die felbft Bücher waren, fchuf er vielmehr faft nur Illuftrationen, Titelblätter, Randleiften und Initialen für die klaffifchen Bücher, welche bei Froben, und für die heiligen Schriften, welche bei Wolff und Petri

Holbein's Holzfchnitte.

in Basel gedruckt wurden. Die Fülle biblischer, mythologischer und genrehafter Motive, welche hier in eleganter ornamentaler Stilisirung, wenn auch in etwas schweren körperlichen Einzelformen, verarbeitet sind, ist erstaunlich. Unter den eigentlichen Illustrationen sind 21 Blätter zur Offenbarung Johannis (sowohl in Petri's, als in Wolff's neuem Testamente, seit 1522) hervorzuheben. Wie der Text, so waren allerdings auch die Illustrationen Nachdrucke der Wittenberger Ausgabe durch deren Vermittlung sie auf Dürer's Apokalypse zurückweisen.[1]) Vielfach erinnern sie an diese, vielfach weichen sie von ihr ab. Holbein schuf die Wittenberger Bibelblätter in seinem Geiste um und übersetzte sie in seinen Stil. Seit 1523 schnitt der gröfste deutsche Formschneider, Hans Lützelburger, die von Holbein selbst auf den Block gezeichneten Kompositionen; und da gerade er seinen Schnitt den feinen, ein-

Die Offenbarung Johannis und andere Bibelillustrationen.

Hans Lützelburger, der Formschneider.



Fig. 296. H. Holbein d. j.: Abraham's Opfer. Holzschnitt.

fachen, oft kleinen Zeichnungen Holbein's anpassen mufste, wurde er der Schöpfer des »Feinschnitts«. Hier mögen zunächst einige wenige Einzelblätter, wie der unter seiner Kreuzeslast zusammenbrechende Christus (Unicum im Baseler Museum) und wie die beiden polemischen Kompositionen genannt sein, von denen die eine den Ablasshandel brandmarkt, die andere Christus als wahres Licht preist. Durch diese Blätter, wie schon durch die Thatsache seiner Bibelillustrationen, tritt Holbein uns als Anhänger der Reformation, ja, als Kämpfer für die neue Lehre entgegen. Seine erfolgreichsten Leistungen auf dem Gebiete des Holzschnittes aber lernen wir in zwei gröfseren Folgen kennen, welche Lützelburger für die Lyoner Verleger Melchior und Kaspar Trechsel zu schneiden übernahm und auch zum gröfseren Theil fertig geschnitten hatte, als er 1526 starb. Von anderer Hand vollendet, traten sie erst 1538 in Lyon an die Oeffentlichkeit. Die eine dieser Folgen bilden die 91 Blätter, welche das alte Testament illustriren. Freilich hielt Holbein sich auch bei die-

Der Feinschnitt. Der Christus im Baseler Museum.

Der Ablasshandel. Das wahre Licht.

Holbein's altes Testament.

1) *S. Vögelin* »Ergänzungen und Nachweissungen zum Holzschnittwerk Hans Holbein des jüngeren« Repertorium II (1879), 192 u. ff.

fem berühmten Werke an fremde Vorbilder, die fchon in den älteren Lyoner Bibelausgaben wiederzukehren pflegten; ja, feine Reproduktionen lehnen fich hier und da mechanifch an die älteren Bilder an;[1]) aber einiges liefs er fort, anderes fchuf er neu, vieles geftaltete er frei in feinem Sinne um. Das Ganze bleibt doch ein Werk feiner Hand. Die Bilder athmen die innigfte und fchlichtefte Empfindung. Sie halten fich an die rein menfchliche, epifche oder novelliftifche Seite des alten Teftamentes. Sie erheben fich oft zur reinften Schönheit. Der Meifter führt fo wenig Perfonen, wie möglich, und keine müfsigen, in die Handlung ein; er bringt uns jede Scene fo lebendig und anfchaulich vor Augen, dafs wir fie uns anders gar nicht denken können. (Fig. 296.) — Berühmter noch wurde jedoch die zweite diefer Folgen, wurde Holbein's (uneigentlich fo genannter) Todtentanz.[2]) In verfchiedenen Ländern mit Verfen in verfchiedenen Sprachen (zuerft in Lyon franzöfifch) fchon früh verbreitet, faffen diefe Todesbilder (»Les simulachres et historiees faces de la mort«, »Imagines mortis«), die in poetifcher und malerifcher Ausführung fchon feit Jahrhunderten eingebürgerten Phantafien des geängfteten Zeitalters über den einfachen Satz »Alle Menfchen müffen fterben« noch einmal in endgültiger Weife zufammen. Was die älteren gemalten »Todtentänze« (oben S. 128—129) in epifchem Fluffe erzählt hatten, dichtete Holbein in ein Drama von zahlreichen packenden Einzelfcenen um. So draftifch, wie er das unerwartete Zugreifen des Todes in jedem einzelnen Falle vorführt, hatte vor ihm nur Hans Burckmair in jenem Blatte von 1510 (oben S. 450) einen ähnlichen Augenblick veranfchaulicht. Die Erinnerung an diefes Blatt, deffen Erfcheinen der dreizehnjährige Knabe in Augsburg erlebt, mufs ihn nicht verlaffen haben, bis er feine grofsartigen Variationen zu dem ergreifenden Thema fchuf. Aber auch die in der Schweiz gemalten Todtentänze gaben ihm Anregung genug.[3]) Der Tod packt

Der »Todtentanz«.



Fig. 297. H. Holbein d. j.: Der Tod und der Krämer. Holzfchnitt.

1) *S. Vögelin* (a. a. O. S. 312—330) hat nachgewiefen, dafs fie, obwohl fie gleichzeitig in einer Sonderausgabe erfchienen, doch urfprünglich ebenfalls für eine Bibelausgabe (die Lyoner Vulgata) beftimmt waren. Nach Vögelin's Entdeckungen wird es immer klarer, dafs Holbein derartige Zeichnungen nur als Lückenbüfser anfah, die ihn befchäftigen, wenn ihm keine Gemälde beftellt wurden.

2) *Fr. Lippmann*, »Der Todtentanz von Hans Holbein«. Lichtdrucke nach der erften Ausgabe. Berlin 1879.

3) *S. Vögelin* (»Die Wandgemälde im bifchöfl. Palaft zu Chur.« Publikation der antiquar. Gef. zu Zürich 1878) hat feine Anficht, die Todtentanzbilder im bifchöflichen Palafte zu Chur und nicht die Holzfchnitte zeigten Holbein's Originalkonceptionen, ja, Holbein habe einige der Churer Wandbilder eigenhändig ausgeführt, eingehend und gefchickt vertheidigt. Allein *A. Woltmann* (Kunftchronik XIII. 1878) S. 281—285 u. S. 299—302) hat diefe Anficht widerlegt. Die Churer Wandgemälde bleiben uns fehr intereffante, vielfach veränderte, ihres reformatorifch-fatirifchen Stachels entkleidete Nachbildungen der Holbein'fchen Zeichnungen feitens eines Schweizer Malers.

jeden in seinem Gewohnheits- oder Lieblingsthun; manchmal bringt er noch Helfershelfer mit; mit bitterem Humor spielt er in jedem Falle eine andere Rolle: bald schreitet er höhnisch geigend, trommelnd oder klimpernd voran, bald nimmt er zum Scheine Theil am Treiben der ihm Verfallenen, bald stürzt er sich wüthend auf sein Opfer. (Fig. 297.) Einige wehren sich, andere schreien um Hülfe; manche folgen in jäher Verzweiflung, viele bemerken den unheimlichen Gast kaum. Alle müssen mit. Verschont wird keiner, weder der Papst noch der Kaiser, weder die Buhlerin noch die Bürgersfrau, weder der Wucherer noch der Bauer. Nur der Arme und Sieche streckt vergebens seine Hände nach dem Retter in der Noth aus.

Holbein's anatomische Kenntnisse.

Wie gering Holbein's anatomische Kenntnisse waren, zeigen am deutlichsten seine Gerippe; um so bewundernswerther ist die Sicherheit, mit der er in allen seinen Holzschnitten die äußeren Formen aus dem Gedächtniß wiedergab und in die bezeichnendsten Bewegungen versetzte.

Holbein's erste Reise nach England.

Im Jahre 1526 trieben die schlechten Zeiten Hans Holbein aus Basel. Weib und Kind ließ er dort zurück und ging, von Erasmus an Thomas Morus, den englischen Staatsmann und Gelehrten empfohlen, über Flandern nach London.[1] Der einzige Zweig der Malerei, der hier verlangt wurde, war das Porträt. In England wurde Holbein daher in erster Linie Bildnißmaler; und wenn seine früheren Bildnisse von keinen ihrer Zeit übertroffen wurden, so übertraf der Meister jetzt sich selbst und entwickelte die Kunst, Bildnisse zu malen, allmählich zu einer Vollendung, die sie später, in anderer Technik, nur einige Male wieder erreicht hat. Bei seinem ersten englischen Aufenthalte malte der Meister zunächst Th. Morus, sowie dessen Familie und Freunde. Das Bildniß More's von 1527 befindet sich in englischem Privatbesitze. Das große, in Wasserfarben ausgeführte Gemälde aber, welches in zehn Figuren die ganze Familie des englischen Gelehrten darstellte, ist leider verschollen; nur Kopien haben sich in England und die Originalskizze hat sich im Baseler Museum erhalten. Von höchster Meisterschaft ist das 1527 gemalte Bildniß des Erzbischofs Warham von Canterbury in Lambeth House. Unmittelbarer kann eine Persönlichkeit kaum aufgefaßt, einfacher und überzeugender kaum wiedergegeben werden. Eine Wiederholung befindet sich im Louvre zu Paris, die köstliche Studie dazu (Fig. 298) unter den 87 mit farbiger Kreide ausgeführten Holbein'schen Porträtzeichnungen, welche der Stolz der königlichen Bibliothek zu Windsor sind und einen lehrreichen Einblick in Holbein's Art zu schaffen gewähren. Da die vornehmen Herren nicht geneigt waren, lange zu sitzen, so hat der Meister die Farben oft nur mit Worten hineingeschrieben. Die Kraft und Klarheit, mit denen die Persönlichkeiten in diesen Zeichnungen wiedergegeben sind, fesseln uns ebenso sehr, wie die Einfachheit der Mittel, mit denen die größten Wirkungen erzielt sind, uns in Staunen versetzt. Aber es würde hier zu weit führen, näher auf diese Sammlung einzugehen. Von den 1527 und 1528 gemalten Bildnissen seien diejenigen des Thomas Godsalve und seines Sohnes John (beide an einem Tische sitzend) in der Dresdener Galerie, des Sir Henry Guildford im Prachtkostüme des königlichen Stallmeisters,

(Randnoten: Holbein's Bildnisse des Th. Morus, — des Erzbischofs von Canterbury in Lambeth House, — im Louvre. — Die Porträtzeichnungen in Windsor Castle. — Holbein's Bildnisse Godsalve's Dresden, — Guildford's in Windsor,)

1) Aufklärungen über Holbein's englische Zeit und seinen Tod brachten die Engländer *B. H. Franks* und *George Scharf* in der Zeitschrift Archaeologia (Vol. XI, p. 81 ff. Vol. XXXIX).

zu Windfor Caftle, des Aftronomen Nic. Kratzer, von zugleich derbem und gelehrtem deutfchen Typus, im Louvre, ebendafelbft das halblebensgrofse Bildnifs des Sir Henry Wyat, im Befitze des Duke of Weftminfter in London das fchöne Bildnifs des Sir Bryan Tuke hervorgehoben.

Kratzer's im Louvre

Wyat's im Louvre, Tuke's in London.



Fig. 298. H. Holbein d. j.: Erzbifchof Warham von Canterbury. Zeichnung, Windfor Caftle.

Von 1528—1532 war Hans Holbein wieder in Bafel bei den Seinen; und hier nahm er gleich wieder eine vielfeitigere Thätigkeit auf. Die Zeit der Kirchenbilder freilich war vorüber.[1]) Aber der Meifter durfte jetzt den

Holbein's Rückkehr nach Bafel

1) Man vgl. *Ed. His-Heusler* »Holbein's Verhältnifs zur Bafeler Reformation«, im Repertorium II S. 156—159.

Die Vollendung der Rathhausbilder.

Cyklus ſeiner Rathhausbilder vollenden; und er vollendete ihn, wie die im Baſeler Muſeum erhaltenen Originalſkizzen zu den beiden Wandgemälden ahnen

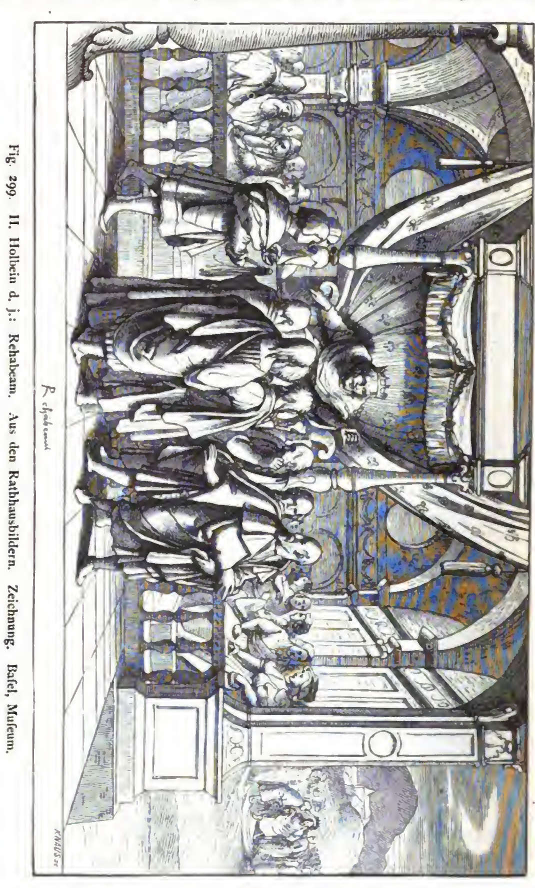


Fig. 299. H. Holbein d. j.: Rehabeam. Aus den Rathhausbildern. Zeichnung. Baſel, Muſeum.

laſſen, in einer Weiſe, die ihn den gröſsten Hiſtorien- und Monumentalmalern aller Zeiten an die Seite ſetzt. Das eine ſtellt in prachtvoller Halle den König



Fig. 300. H. Holbein d. j.: Der Triumph des Reichthums. Zeichnung, Paris, Louvre.

Rehabeam. — Saul und Samuel.

Rehabeam dar, wie er, inmitten feiner Räthe thronend, die vor der Schranke ftehenden Abgefandten Ifraels im heftigften Zorne zurückweift. Die Kompofition ift im ftrengften, gemeffenften Stile gehalten, und unübertrefflich hat Holbein hier das unmalbare Wort durch die fprechende Geberde wiedergegeben. (Fig. 299). Das andere ftellt die Begegnung Saul's und Samuel's nach dem Amalekiterfeldzuge dar. Ganz links, allein nach rechts gewandt, fteht Samuel, auch er im höchften Zorne, ihm gegenüber Saul, zwei Schritt vor der Spitze feines Heeres, das von rechts heranzieht. Im Hintergrunde der einfachen grofsen Landfchaft ficht man brennende Gebäude. Die faft ifokephalifche Kompofition würde ganz friesartig fein, wenn nicht die geiftige Wucht des allein nach rechts gewandten Propheten dem ganzen Heere das Gleichgewicht hielte.

Bildniffe des Erasmus in Parma, Melanchthon's in Hannover, feiner Familie in Bafel. — Der Holzfchnitt des »Erasmus im Gehen«.

Ferner malte Holbein jetzt auch in Bafel wieder Bildniffe: nochmals den Erasmus (Original von 1530 in Parma); fodann Melanchthon (Original von 1529 in Hannover); aber auch feine Frau und feine beiden Kinder, deren lebensgrofse, fchnell auf Papier hingemalte, aufserordentlich lebendige Bildnifsgruppe fich im Bafeler Mufeum befindet. Endlich zeichnete er auch wieder für den Holzfchnitt. Es ift wenigftens wahrfcheinlich, dafs jetzt das Blatt entftand, welches Erasmus (im Gehäus) unter einem prächtigen Renaiffance-Bogen in ganzer Figur ftehend zeigt, die rechte Hand auf den Kopf einer Satyrherme geftützt, ganz Würde, ganz geiftiges Leben.

Holbein's zweite Reife nach England. Bildniffe. Grofsere Arbeiten für den Stahlhof. — Feftdekoration. — Wandgemälde im Stahlhof: Der Triumph des Reichthums. Der Triumph der Armuth.

Im Sommer 1532 finden wir Holbein abermals in England. Hier malte er zunächft den Goldfchmied Hans von Antwerpen (jetzt in Windfor Caftle), dann aber in den nächften Jahren die deutfchen Kaufleute des »Stahlhofes«, des hanfeatifchen Gildenhaufes in London; ja, diefe Herren übertrugen ihm zweimal auch gröfsere Arbeiten: einmal, 1533, bei der Krönungsfeier König Heinrich's VIII. mit Anna Boleyn, die Feftdekoration des Schaugerüftes, welches fie an einer Strafsenecke errichteten — die Handzeichnung in der Weigel'fchen Sammlung zu Leipzig zeigt ein Prachtftück reichfter, vollfter Renaiffance; das andere Mal zwei grofse Friesgemälde für die Haupthalle des Stahlhofes: allegorifche Triumphzüge im Gefchmack der Zeit, wie Mantegna und Dürer fie vorgebildet hatten, den Triumph des Reichthums und den Triumph der Armuth, mit Roffen und Wagen, mit Emblemen und Attributen, vor allen Dingen mit zahlreichen, antik gekleideten männlichen und weiblichen Geftalten, die durch Infchriften als perfonificirte Begriffe beglaubigt waren. Auch diefe Gemälde find untergegangen. Vom »Triumph des Reichthums« bewahrt die Louvrefammlung die Originalfkizze (Fig. 300), das Britifh Mufeum das Fragment eines Stiches, das Breslauer Mufeum einen vollftändigen Stich;[1]) den Triumph der Armuth kennen wir aus kleinen Kopien und Stichen.[2]) Den gelehrten Gedankeninhalt und die poetifche Grundidee, dafs Armuth und Reichthum, richtig verftanden, fich in Segen verwandeln, können wir uns mit diefen Hülfsmitteln vergegenwärtigen, auch die klare Fülle der Formengebung und der Kompofition. Die Herrlichkeit der Ausführung aber können wir nur ahnen.[3])

---

1) *Max Lehrs* in Lützow's Zeitfchrift XVI (188), S. 99.

2) *Woltmann* a. a. O. I, S. 382—383.

3) Fed. Zucchero, der bekannte Italiener, welcher die Bilder kopirte, fagte, fie feien beffer, als Gemälde von Raffael.

Seit 1536 finden wir Holbein im Dienfte König Heinrich's VIII. von England. Auch für ihn fchuf der Meifter eine Reihe von Bildniffen und auch für ihn (fchon 1537) ein grofses Wandgemälde; aber auch diefes, 1698 verbrannt, ift unwiderbringlich verloren. Doch befindet fich eine kleine Kopie desfelben in Hampton Court; und die linke Hälfte des keck mit weifser und fchwarzer Leimfarbe hingeftrichenen Originalkartons hat fich in Hardwick Hall im Befitze des Herzogs von Devonfhire erhalten. In der Mitte, auf erhöhter Stufe, ftehen die Eltern des Königs, Heinrich VII. und Elifabeth von York; etwas tiefer fteht vorn zur Linken, eitel und gefpreitzt, in reichfter Zeittracht die überkräftige Geftalt Heinrich's VIII., vorn zur Rechten aber die Königin Jane Seymour. Ein koftbarer Teppich bedeckt den Boden; die offene Halle in der die Geftalten ftehen, ift im reichen Renaiffanceftil dekorirt. Nach den Berichten der Zeitgenoffen mufs diefes Bild eine der erftaunlichften Leiftungen Holbein's gewefen fein. Die Körperlichkeit, mit welcher die Geftalten im Raume ftanden, wird als erfchreckend gefchildert. Man glaubte den gefürchteten Monarchen leibhaftig vor fich zu fehen. Noch der Karton zeigt uns ohne die geringfte Schmeichelei den ganzen Charakter des Königs, wie die Gefchichte ihn fchildert; ja, alle Worte der Gefchichtsfchreiber müffen unzulänglich erfcheinen gegenüber diefer von Holbein's Hand rafch hingeworfenen Charakterzeichnung.

Holbein im Dienfte König Heinrich's VIII.

Deffen Familiengruppe.

Gegen Ende feines Lebens malte Holbein König Heinrich VIII. noch einmal innerhalb eines gröfseren, für den Wandfchmuck beftimmten Gemäldes, diefes Mal auf Holz. Das figurenreiche Bild, welches (weit unter Lebensgröfse) darftellt, wie der thronende König den knieenden Vorftehern der Barbier- und Chirurgengilde ihren Freibrief verleiht, befindet fich noch im Zunfthaufe diefer Gilde zu London; aber es ift ftark reftaurirt und offenbar nicht von Holbein's, fondern von der Hand eines untergeordneten Meifters vollendet.

Das Bild der Londoner Chirurgengilde.

Holbein hat den König aber auch in Zeichnungen für den Holzfchnitt dargeftellt: fo im Titelblatt der Coverdale'fchen englifchen Bibel, fo in dem Folioblatte von Hall's Chronik, welches den König unter feinen Räthen darftellt; und für den Holzfchnitt zeichnete der Meifter überhaupt, nachdem England fich von Rom losgefagt hatte, auch hier im Dienfte der Reformation, wie das z. B. in feinen Kompofitionen für Cranmer's Katechismus und in dem kleinen Blatte, welches den ungetreuen Hirten darftellt, hervortritt. Während jene älteren Blätter übrigens noch in der Schweiz gefchnitten worden, wurden diefe letzteren bereits ganz in England ausgeführt. Das Schärffte aber, was Holbein gegen Rom gezeichnet, die »fatirifche Paffion«, welche allen Widerfachern Chrifti die Kleidung und die Geberden der Geiftlichkeit leiht, fcheint nicht für den Holzfchnitt beftimmt gewefen zu fein. Wir kennen nur 16 Blätter der Folge, welche Wenzel Hollar in Kupfer geftochen hat.

Holbein's englifche Holzfchnitte.

Die aufserordentlich glänzende Thätigkeit für die plaftifche Kunftinduftrie, welche Holbein im Dienfte des Königs von England entfaltete, indem er herrliche, vom anmuthigften Renaiffance- und haltungsvollften Stilgefühle durchdrungene Entwürfe für Geräthe jeder Art zeichnete, gehört nicht in die Gefchichte der Malerei. Wenn wir daher noch der leicht getufchten Silberftiftzeichnung der Bibliothek von Windfor, welche die Königin von Saba vor Salomon in feiner und gediegener Durchführung zeigt, als eines feltenen Beifpiels hiftorifcher Kompofition aus Holbein's englifcher Zeit erwähnen, fo haben

Die Königin von Saba, Handzeichnung in Windfor.

wir im Uebrigen nur noch den zahlreichen Bildniſſen, die der Meiſter ſeit 1532 gemalt hat, gerecht zu werden. Die eine Hälfte dieſer Bildniſſe befindet ſich noch theils (und hauptſächlich) im engliſchen, theils im kontinentalen Privatbeſitze, die andere Hälfte iſt in die öffentlichen Sammlungen Europa's übergegangen. Viele von ihnen werden durch die entſprechenden Zeichnungen in Windſor beglaubigt oder erläutert. Hier können nur die wichtigſten und am leichteſten zugänglichen genannt werden.

Holbein's Bildniſſe aus dem Kreiſe des Stahlhofes

in Berlin.

Die Bildniſſe aus dem Kreiſe des Stahlhofs zeichnen ſich auch durch die Sorgfalt aus, mit der das ſtillebenartige Beiwerk der Geſchäftsſtube charakteriſirt iſt. Der Brief, auf dem die Adreſſe zu leſen, das Tintenfaſs und die Schreibfeder, auch wohl die Goldwaage und die Bücher kommen zur Geltung. Zu den köſtlichſten Bildern dieſer Art gehört dasjenige des Georg Gisze von 1532 in der Berliner Galerie. Prächtig heben die ſchwarze Mütze und die ſchwarze, ärmelloſe Pelzſchaube über dem mildrothen Seidenrock ſich von der grünen Wand ab; prächtig iſt der perſiſche Teppich auf dem Tiſche, an dem er ſitzt, ſind die Geräthe welche umherſtehen, iſt ſelbſt der Brief, den er gerade öffnet, durchgeführt; am überzeugendſten jedoch ſpricht die ernſte, ruhige nicht von geiſtigen Problemen gequälte, aber auch nicht gedankenloſe, edle und ehrenwerthe Perſönlichkeit des deutſch-londoner Kaufherrn ſich aus.

in Wien (Gal. Schönborn), in Berlin, in Wien (Belvedere), in München, in Windſor, in Braunſchweig, in Petworth.

Schlichter gehalten ſind das Bildniſs eines jungen Mannes aus demſelben Jahre in der Galerie Schönborn zu Wien und deſſen Gegenſtück von 1533 in der Berliner Sammlung; und ihnen ſchlieſsen ſich Bildniſſe im Wiener Belvedere in der Münchener Pinakothek, in Windſor Caſtle und in der Braunſchweiger Galerie, ſowie das ſchöne Porträt Derich Berg's in Petworth von 1536 an.

Bildniſſe in Wien, Frankfurt, Baſel.

Auch des bartloſen Selbſtporträts des Meiſters von 1539 im Wiener Privatbeſitze, des liebenswürdigen Bildniſſes eines Herrn George, der eine Nelke in der Hand hält, im Städel'ſchen Inſtitut zu Frankfurt, und der feinen kleinen Darſtellung eines ſtattlich gekleideten Bürgers in der Baſeler Sammlung mag hier gedacht werden.

Holbein's Bildniſſe aus dem Hofkreiſe. Jane Seymour in Wien.

Der Prinz von Wales in Hannover.

Miniaturbild Heinrich's VIII.

Zahlreich ſind die Porträts, welche Holbein jetzt am engliſchen Hofe ſchuf. Die Belvederegalerie in Wien beſitzt das wundervolle, ganz hell und kühl im Ton gehaltene Bildniſs der »weiſsen« Königin Jane Seymour, von miniaturartiger Feinheit in der Behandlung des Schmuckes, von klarſter Einfachheit in der Modellirung des Antlitzes; und die welfiſche Galerie zu Hannover beſitzt die 1538 gemalte, farbenprächtige Darſtellung Edward's, des kleinen Prinzen von Wales, im rothen Rock mit Goldbrokatärmeln. Den König ſelbſt hat der Meiſter einzeln nur auf einem Miniaturbild dargeſtellt, welches ihn ſtehend in ſeiner ganzen Strammheit zeigt. Es befindet ſich zu Althorp beim Earl of Spencer.

Andere Miniaturen Holbein's.

Der Meiſter hatte ſich eine Zeitlang darauf geworfen, Miniaturen zu malen, und er ſchlug auf dieſem Gebiete, auf dem er ſeine Technik von ihrer glänzendſten Seite zeigen konnte, ſofort alle Nebenbuhler aus dem Felde. Die Bibliothek zu Windſor Caſtle beſitzt auſser einigen anderen, zum Theil auf Kartenblättchen gemalten Miniaturbildniſſen, die Holbein geſchaffen, auch die kleine runde Miniatur der in Gold gekleideten Königin Katharina Howard auf blauem Grunde.

Bildniſſe vornehmer Engländer

Holbein's Bildniſſe des engliſchen Nobility und Gentry aber führen uns zu einigen groſsen Oelgemälden auf Holz zurück. Von dieſen ſeien zunächſt die Bildniſſe des königlichen Falconiers Robert Cheſeman im

Haag, des Thomas Cromwell (Wiederholungen im Privatbefitz), der reichgekleideten blauäugigen Dame mit der goldenen Medaille um den Hals im Belvedere, des fchmucken Paares der Ambrafer Sammlung zu Wien und der Lady Vaux (in Hampton-Court und in der Prager Galerie) genannt. Zu den lebensvollften Darftellungen englifcher Edelleute gehört ferner diejenige des Sir Richard Southwell (von 1536) in den Uffizien zu Florenz, zu den grofsartigften, obgleich es gelitten hat, das in der ftofflichen Behandlung der reichen Amts-

im Haag, im Privatbefitz, im Belvedere (Wien), i. d. Ambr. Sammlung (Wien), in Hampton-Court, in Prag, in Florenz (Uffizien).

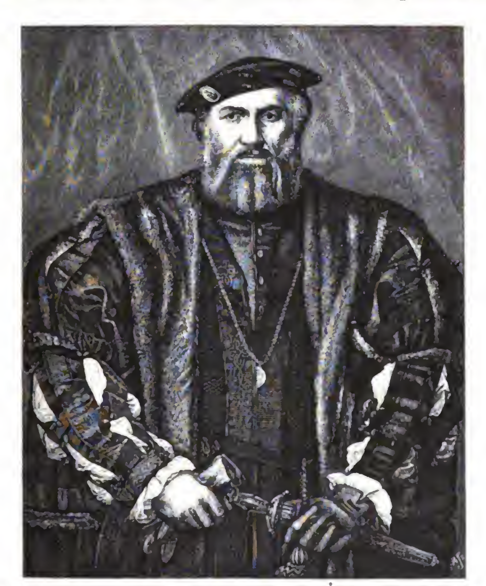


Fig. 301. H. Holbein d. j: Bildnifs des Goldfchmieds Morett. Dresden, Galerie.

tracht, wie in der charaktervollen Auffaffung der hageren, grübelnden Perfönlichkeit gleich meifterhafte Bildnifs des Herzogs von Norfolk in Windfor Caftle. Kaum auf gleicher Höhe fteht das Bildnifs des Arztes Dr. John Chamber in der Wiener Belvedere-Galerie. Zu Holbein's gröfsten Meifterwerken gehört das lebensgrofse Bruftbild eines unbekannten Mannes, welches aus dem Befitze des Malers J. E. Millais 1871 auf der Dresdener Holbein-Ausftellung erfchien; Dresden felbft aber kann fich rühmen, das allerfchönfte Bildnifs von Holbein's Hand zu befitzen. Es ift die berühmte Darftellung des Goldfchmieds Hubert Morett, welche eine Zeit, die der deutfchen Kunft das höchfte nicht

in Windfor Caftle. in Wien (Belvedere). in englifchem Privatbefitze. In Dresden.

zutraute und Holbein's Originalzeichnung, welche jetzt neben dem ausgeführten Oelbild hängt, nicht kannte, Leonardo da Vinci zuschreiben zu müssen vermeinte. Ganz von vorn gesehen, in halber Figur, auf das reichste gekleidet, steht der schöne, selbstbewusste Mann vor uns. Das Rothgold des schon vom ersten Herbstreif gestreiften Vollbartes, die warme Fleischfarbe der nackten Theile und der schwarze Atlas der Kleidung bilden mit dem tiefen Grün des Vorhanges im Hintergrunde eine ernste, wunderbar schöne Farbenharmonie (Fig. 301). Endlich müssen wir noch des berühmten, köstlichen Doppelbildnisses gedenken, welches, neben dem Erasmus, den höchsten Ruhm der Sammlung des Earl of Radnor zu Longford Castle bei Salisbury bildet. Zwei Gelehrte, der berühmte Sir Thomas Wyat und ein anderer, früher irrthümlich »die beiden Gesandten« genannt, stehen lebensgross vor dem Hintergrunde eines grünen Vorhanges an dem mit einem orientalischen Teppich bedeckten, mit astronomischen Geräthen besetzten Tische. Das Bild ist schon 1533 gemalt; es ist warm im Tone, unübertrefflich in der stofflichen Behandlung alles Einzelnen und in der echt malerischen Gesammthaltung.

in Longford Castle.

Holbein's Malweise.

Diese späteren Bildnisse zeigen einen Einfluss der Pinselführung des grossen Antwerpener Meisters Q. Massys, dessen Werke Holbein bei seinen wiederholten Durchreisen durch die Niederlande kennen gelernt hatte. Doch darf man diesen Einfluss nicht zu sehr betonen. Im Grunde hat Holbein's Malweise sich im Laufe der Jahre doch weniger verändert, als diejenige manches anderen Meisters. Stets ist ihm die schärfste Begrenzung der Umrisse, die klarste und plastischste Modellirung, die hellste Durchsichtigkeit der Schatten eigen geblieben. Stets hat er auch, im Gegensatz zu den gleichzeitigen Niederländern, daran festgehalten, das Gold nicht durch gelbe Farbe, sondern durch wirkliches Blattgold darzustellen. Zugenommen aber hat mit den Jahren die Breite seiner Auffassung und seine koloristische, von Anfang an in Farben empfundene Vortragsweise. In dieser Beziehung hat kein deutscher Meister ihn jemals erreicht.

Holbein's Reisen.

Mehrere Male unternahm Holbein Reisen im Dienste des Königs. Einen grossen Theil des inneren Lebens dieses Monarchen nahmen bekanntlich seine immer neuen Ehen und immer neuen Ehepläne in Anspruch. Zweimal wurde Holbein nach dem Kontinente geschickt, um Prinzessinnen, an die der König dachte, zu malen: 1538 malte er (nach einer in dreistündiger Sitzung in Brüssel genommener Skizze) die verwittwete Herzogin von Mailand, Christine von Dänemark. Das Gemälde befindet sich im Arundel Castle in England. Da aber die Heirath nicht zu Stande kam, musste Holbein im folgenden Jahre in Deutschland die Prinzessin Anna von Cleve malen, die der König dann auch heirathete, um sich bald darauf von ihr scheiden zu lassen. Das Bild hängt im Louvre zu Paris.

Bildniss der Herzogin v. Mailand.

Bildniss Anna's von Cleve im Louvre.

Holbein's letzter Aufenthalt in Basel. Rückkehr nach England. Bildniss im Haag. Selbstbildniss von 1543.

Auch in Basel, bei den Seinigen, war Holbein im Jahre 1538 noch einmal. Vergebens versuchte der Baseler Rath, den berühmten Meister seiner Adoptiv-Vaterstadt zu erhalten. Seine Stellung in England war zu glänzend. Er kehrte nach London zurück. Im Jahre 1542 malte er hier den jungen Mann mit dem Falken auf der Hand, dessen Bildniss zu den Zierden der Haager Sammlung gehört. Im Jahre 1543 schuf er noch einmal sein eigenes Bildniss. Den Entwurf dazu bewahrt die Uffiziensammlung in Florenz. Das ausgeführte Miniaturoriginal scheint aber nur in Kopien erhalten zu sein und ist ausserdem

durch Stiche von Vorfterman und Hollar bekannt.[1]) In demfelben Jahre wüthete die Peft in London. Sie raffte den Meifter in der Blüthe feiner Jahre, zwifchen dem 7. Oktober und 29. November dahin. In Europa lebten damals nur zwei Meifter mehr, die der Nachwelt von gleicher oder höherer Bedeutung erfcheinen, als Holbein: Michelangelo in Rom und Tizian in Venedig. Hans Holbein aber war, trotz feiner entfchiedenen Beeinfluffung durch die Formenwelt der italienifchen Renaiffance (befonders im Sinne Mantegna's) und gelegentlich auch durch die malerifche Technik feiner vlämifchen Zeitgenoffen, noch ein durch und durch deutfcher, frei aus der Kunft feiner Heimath Augsburg herausgewachfener Meifter geblieben. Eine »Werkftatt« hat er, wenigftens in England, nicht gehabt. »Atelierbilder« des Meifters giebt es daher, zumal aus feiner fpäteren Zeit, nicht; und eigentliche Schüler hat er nicht hinterlaffen.

Holbein's Tod.

Seine Bedeutung.

G. Die fchweizer Maler.

»Die Schweiz ift arm an höheren Werken der bildenden Kunft«.[2]) Sie befafs jedoch, als Sigmund, Ambrofius und Hans Holbein fich in ihr niederliefsen, eine Reihe immerhin tüchtiger, felbftändiger Meifter, von denen die beachtenswertheften hier befprochen werden müffen.

In Bafel fand Hans Holbein den Maler *Hans Herbft* oder *Herbfter*, deffen ftattliches Bildnifs er, wie erwähnt, fchon 1516 malte, in hohem Anfehen vor. Seit 1492 in Bafel zünftig, verfertigte Herbfter hier z. B. feit 1500 ein Altarwerk für das Dominikanerklofter an den Steinen. Vorübergehend war an der Wende der Jahrhunderte auch derjenige fchweizerifche Künftler in Bafel thätig, dem wir, da fein Wirken, an Schongauer anknüpfend, etwa demjenigen des älteren Holbein parallel ging, zunächft einige Aufmerkfamkeit widmen müffen. Er hiefs *Hans Fries*,[3]) war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Freiburg in der Schweiz geboren, 1488 in Bafel thätig, feit 1501 Freiburger Stadtmaler, um 1518 aber in Bern anfäffig. Seine Zeitgenoffen nannten ihn neben den gröfsten deutfchen und italienifchen Meiftern der Zeit. Seine erhaltenen Werke zeigen Anklänge an die Kolmarer und an die Augsburger Schule, find aber alles in allem noch ziemlich hart und bunt. Fünf derfelben befinden fich in Freiburg; nämlich vier befchädigte Flügelbilder mit Heiligen im dortigen Mufeum, im Franciskanerklofter aber eine merkwürdige Darftellung aus der Legende des hl. Antonius von 1506. Sechs Gemälde des Meifters befitzt die Sammlung der Moritzkapelle in Nürnberg; nämlich vier zufammengehörige kleine Tafeln von 1501, welche die hl. Anna felbdritt, einen die Jungfrau und das Kind verehrenden Bifchof, die Stigmatifirung des hl. Franciskus und das Martyrium des hl. Sebaftian darftellen;[4]) aufserdem aber zwei Tafeln der 1512 gemalten Folge

Bafeler Meifter. Hans Herbfter.

Hans Fries.

Sein Leben.

Seine Werke in Freiburg (i. d. Schw.).

in Nürnberg.

1) Man vergl. *K. Woermann*, in Lützow's Zeitfchrift X (1875), S. 315, mit *Woltmann*, 2. Aufl. II S. 167—169.

2) Mit diefen Worten beginnt *R. Rahn* feine »Gefchichte der bildenden Künfte in der Schweiz« (Zürich 1876), die jedoch, da fie nur »bis zum Schluffe des Mittelalters« reicht, nur gelegentliche Andeutungen über die Meifter bringt, die uns hier zu befchäftigen haben. — Als älteres Werk ift zu erwähnen: *J. C. Fueffli*, Gefchichte der beften Künftler in der Schweiz. 1769.

3) *Ed. His-Heusler* in Zahn's Jahrbüchern II. (1869) S. 51—59; S. 241—243.

4) Im Katalog von 1880 (110, 111, 115, 118) wohl ohne Grund nicht anerkannt.

in Basel. aus dem Marienleben, deren übrige sechs sich im Baseler Museum befinden. Dieses letztere bewahrt auch zwei Doppelbilder von 1514 mit Scenen aus dem Leben der beiden Johannes. Ein prächtiges Bildniss besitzt die Wiener Akademie. Verloren gegangen aber ist das jüngste Gericht, welches der wackere Meister 1501 bis 1506 für den Rathhaussaal seiner Vaterstadt gemalt hatte.

Urs Graf. Der populärste jüngere Künstler, welcher neben Hans Holbein in Basel wirkte, war *Urs Graf*,[1]) der tolle Goldschmied, der kecke Reisläufer, der originelle, flotte Zeichner. Etwa zwischen 1485 und 1490 in Solothurn geboren, liess er sich um 1509 in Basel nieder und starb 1529 oder etwas später. Gemälde seiner Hand sind nicht bekannt; am unmittelbarsten treten der übermüthige Humor und die oft kräftige Sinnlichkeit des Meisters uns in seinen Handzeichnungen entgegen, die in verschiedenen Sammlungen vorkommen, am besten aber im Baseler Museum zu studiren sind. Das Landknechtsleben, welches er so gut aus eigener Anschauung kannte, spiegelt sich hier in seiner ganzen Derbheit und Natürlichkeit, aber auch in seiner ganzen romantischen Phantastik wieder. Hauptsächlich wetteiferte Urs Graf jedoch in den Holzschnitten, die er für die Baseler Drucker lieferte, mit Holbein. Schon in den Genrebildern aus dem ärztlichen Wirken in dem 1508 gedruckten Züricher Kalender zeigt sich seine urwüchsige Auffassung des Lebens; und ganz in seinem Elemente erscheint er in seinen zahlreichen Einzelblättern, welche Scenen aus dem Dirnen- und Kriegsleben seiner Zeit verewigen. Auch Niellen und Kupferstiche hat Urs Graf geschaffen. Er ist kein Meister ersten Ranges; aber wegen seiner frischen Eigenart darf er eine ehrenvolle Stelle in der Kunstgeschichte beanspruchen.

Züricher Meister. Hans Leu. Unter den Züricher Meistern wäre zunächst *Hans Leu* zu nennen, der 1531 in der Schlacht bei Cappel fiel. Aber es ist nur wenig Sicheres über ihn bekannt.[2])

Hans Asper. Klarer steht uns die künstlerische Persönlichkeit *Hans Asper's* vor Augen.[3]) Dieser wurde 1499 in Zürich geboren, lebte hier in solchem Ansehen, dass er sogar in den grossen Rath gewählt wurde, und starb 1571. Von seinen zahlreichen Fassadendekorationen sind nur die Löwen mit Schild und Panier am Schlossthor von Kyburg auf uns gekommen; im Züricher Rathhaus ist, wenn auch übermalt, noch das mächtige Stadtwappen von seiner Hand erhalten; dazu zwei dekorative Frucht- und Blumenstücke von treuer Naturbeobachtung. Auch Städteansichten, wie den Prospekt von Solothurn,[4]) und Schlachten, wie die Schlacht von Dornach, hat er gemalt. Aber erhalten haben sich im übrigen nur Bildnisse von seiner Hand. Auf diesem Gebiete hatte er Nachfolger, deren Bilder schwer von den seinen zu unterscheiden sind. Man redet in Zürich von der »Schule Asper's« und rechnet zunächst seine Söhne dazu. Am berühmtesten, wenngleich erst nach Zwingli's Tode nach einer Medaille etwas leblos angefertigt, ist sein Bildniss des Züricher Reformators auf der dortigen Stadtbibliothek; und ebenda befindet sich das 1549 gemalte Bildniss der Toch-

(Randnotizen: Seine Fassadendekorationen. — Seine Bildnisse.)

1) *Passavant* III, S. 425 ff. — *Ed. His-Heusler* in Zahn's Jahrbüchern V. (1873), S. 257—262 und VI. (1874), S. 145—187. Dazu Kunstchronik XII. (1876) S. 20.

2) Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1843, S. 8. — *S. Vögelin* im Neujahrsblatt der Züricher Stadtbibliothek 1873, S. 26.

3) *A. Woltmann* und *S. Vögelin* in Meyer's Künstlerlexikon S. 331—337.

4) *J. J. Amiet:* Hans Asper's des Malers Leistungen für Solothurn, 1866.

ter Zwingli's. Sicher von ſeiner eigenen Hand ſind ferner drei von 1538 datirte Bildniſſe in der Züricher Künſtlergeſellſchaft und drei mit 1549 bezeichnete im Privatbeſitze in Solothurn. Der Meiſter tritt uns in allen dieſen Werken ernſt und achtenswerth, aber auch trocken und langweilig entgegen.

Nicolaus Manuel Deutſch.

Den wichtigſten einheimiſch-ſchweizeriſchen Künſtler beſaſs Bern in *Nikolaus Manuel Deutſch,*[1]) deſſen Bedeutung für ſeine Vaterſtadt, ja für die ganze Reformationszeit freilich weit über die Grenzen ſeiner maleriſchen Leiſtungen hinausgeht. Er war der Reformator Berns; er war Rathsherr und Geſandter; und als Künſtler errrang er mit ſeinen Faſtnachtsſpielen und Satiren auf dem Felde der Dichtkunſt nicht mindere Erfolge, als auf demjenigen der Malerei. Nikolaus Manuel, wie er ſich ſpäter zu nennen pflegte,[2]) ſoll, nach der freilich nicht verbürgten Familientradition 1484 geboren ſein. Daſs er die Kunſt zu ſeinem Berufe wählte, iſt gewiſs; aber wo und von wem er ſie gelernt, iſt nicht bekannt; daſs er 1511 bei Tizian in Venedig gearbeitet habe, iſt unbegründet. Die Urkunden (von 1517) nennen ihn überhaupt früher als Münſterbaumeiſter, dann als Maler; aber es haben ſich auch Gemälde von 1517 und es hat ſich eine Handzeichnung des Meiſters von 1511 erhalten.[3]) Er ſtarb im April 1530.

Sein Leben.

Seine Wandgemälde.

Auch Nikolaus Manuel hat eine Reihe groſser Wandgemälde geſchaffen. Mehr äuſserlich-dekorativer Natur, aber freilich undekorativ und unmonumental genug in der Kompoſition war die Darſtellung des alten Salomon, den die fremden Weiber zum Götzendienſte verführen, am Eckhaus beim Moſesbrunnen in Bern (welches aber nicht, wie man früher annahm, des Meiſters eigenes Haus war). Das Bild wurde 1758 »abgethan«, war aber früher kopirt worden. Die beſte Kopie befindet ſich im Privatbeſitze, eine ſchwache im kantonalen Kunſtverein zu Bern.[4]) Manuel's berühmteſte Wandgemälde waren die Todesbilder, welche er vor 1522 an der Innenſeite der Umfaſſungsmauer des Berner Dominikanerkloſters gemalt hatte. Auch ſie exiſtiren nicht mehr; ſie ſind ſchon 1660 abgebrochen, aber elf Jahre vorher von dem Maler Kauw kopirt worden.[5]) Dieſe Originalkopien befinden ſich noch heute im Beſitze der Familie Manuel; aber Nachbildungen von ihnen beſitzt der Berner Kunſtverein. Es waren 46 Darſtellungen mit über hundert lebensgroſsen Figuren. Der Meiſter hielt ſich in der Hauptſache an die Motive der Baſeler Todtentänze; auch bei ihm nöthigt der Tod die Vertreter der Stände noch geradezu zum Tanze. Aber im Einzelnen erfand Manuel die Geſtalten und ihre Bewegungsmotive ſelbſtändig; und als geiſtiges Leitmotiv macht ſich eine beſonders bittere Satire

Salomon's Götzendienſt.

Die Todesbilder.

---

1) Grundlegende ältere Monographie: *C. Grüneiſen,* »Nicolaus Manuel etc.« Stuttgart u. Tübingen 1837. — Die neueren Forſchungen: *F. Salomon Vögelin's* Einleitung zu Baechtold's und Vetter's »Bibliothek älterer Schriftwerke der deutſchen Schweiz« II, Frauenfeld 1878, p. LIX—CXX und *R. Rahn* im Repertorium III. (1879) S. 1—32.

2) Sein Familienname war urſprünglich Alleman, Deutſch die Ueberſetzung desſelben. Nikolaus Manuel aber waren ſeine Taufnamen. *Baechtold* a. a. O. p. XXI u. XXII.

3) Abgebildet bei *R. Rahn* im Repertorium III (1879) bei S. 6.

4) *R. Rahn* a. a. O. S. 9.

5) Vgl. *F. S. Vögelin's* Ausführungen a. a. O. p. LXXVI—XCV. Die Landſchaften ſind, wie Vögelin hervorhebt, offenbar von dem Kopiſten hinzugefügt. Damit fällt alles, was *Grüneiſen* und *Kugler* (Geſchichte der Malerei. 3. Aufl. II, S. 559) aus ihnen über Manuel's Beziehungen zu Tizian ſchloſſen.

gegen die Geistlichkeit bemerkbar. Vielleicht war auch der bäuerliche Hochzeitszug, dessen Kopie der Berner Kunstverein besitzt, ursprünglich ein Wand-



Fig. 302. Nikolaus Manuel: Handzeichnung. Berlin, Museum.

Manuel's Tafelbilder in Bern, gemälde. Die erhaltenen Originalgemälde Manuel's aber sind sämmtlich Tafelbilder. Hier ist zunächst ein Altarflügel im Museum des Berner Kunstvereins zu nennen, dessen eine Seite den hl. Lukas auf Goldgrund zeigt, wäh-

rend auf der andern die Geburt Maria's abgebildet ift; es find originelle, frifche, aber vielfach verzeichnete und mifsverftandene Darftellungen. Auf einer technifch viel höheren Stufe fteht die Enthauptung Johannes des Täufers im Bafeler Mufeum, ein Gemälde, an welchem vor allen Dingen die Landfchaft mit dem atmofphärifchen Leben am Himmel, mit der Wetterwolke und dem Regenbogen, beachtenswerth ift. Diefelbe Sammlung befitzt auch die braun in braun aber mit miniaturartigem Fleifse ausgeführten, fchon durch ihre hübfche Renaiffance-Ornamentik auffallenden kleinen Darftellungen der Lucretia und David's mit Bathfeba von 1517; und diefen Oelgemälden reihen fich einige Temperabilder des Bafeler Mufeums an, wie die Anbetung der hl. Anna, die Gefchichte von Pyramus und Thisbe und das Parisurtheil, welche die unwahr fchillernde Buntheit der Manuel'fchen Palette in ihrer ganzen Grellheit zeigen. Charaktervolle Bildniffe von des Meifters Hand befinden fich in Bern: zwei im Privatbefitze, fein melancholifches Selbftbildnifs auf der Berner Stadtbibliothek.

in Bafel.

Seine Bildniffe.

Die ganze Vielfeitigkeit des Meifters tritt uns jedoch erft in feinen Handzeichnungen entgegen, deren meifte wiederum im Bafeler Mufeum vereinigt find: religiöfe Entwürfe aus feiner früheren Zeit; Zeitbilder, Satiren und Scenen aus dem Dirnen- und Landknechtsleben, in denen er mit Urs Graf wetteifert, aus feinen fpäteren Lebenstagen. Am reifften erfcheint feine Formengebung in den 24 Silberftiftzeichnungen auf Holztäfelchen und den wuchtigen und doch fein empfundenen Kreidezeichnungen, welche einen der Schächer am Kreuz und fünf der thörichten Jungfrauen darftellen. Zehn der letzteren hat Manuel auch für den Holzfchnitt gezeichnet.[1]) In den Entwürfen endlich, die er für Glasgemälde gefchaffen hat, tritt uns die ganze Fülle feines ornamentalen Talentes in reichen, hie und da freilich recht phantaftifchen Frührenaiffanceformen entgegen; und diefe Entwürfe zeigen denn auch, dafs die vierzehn prächtigen Glasfenfter des Sitzungsfaales des Regierungsrathes im Bafeler Rathhaufe auf feine Erfindung zurückzuführen find. Eine hübfche Handzeichnung des Meifters befitzt das Berliner Mufeum. (Fig. 302.)

Seine Handzeichnungen in Bafel.

in Berlin.

Alles in allem tritt Nikolaus Manuel uns auch in der Malerei als grofses, aber etwas ungefchult-autodidaktifches Talent entgegen.

Von *Hans Rudolf Manuel*, dem Sohne des Nikolaus, haben fich einige Handzeichnungen und Holzfchnitte erhalten.

Hans Rudolf Manuel.

H. Die niederrheinifche Schule.[2])

Es ift nur in einigen Fällen gelungen, die urkundlich nachweisbaren Namen niederrheinifcher Meifter auf vorhandene Gemälde zu beziehen. Daher treten uns in diefer Malerfchule, deren Hauptfitz nach wie vor Köln bleibt, nicht fo

Ihr Charakter.

1) *Bartfch* 1—10. Die von *Paffavant* III, S. 434 hinzugefügten Blätter find nicht von feiner Hand.

2) Die ältere Generation von Kunfthiftorikern, wie *Paffavant* (im Schorn'fchen Kunftblatt 1833 und in feiner »Kunftreife durch England« etc., Frankfurt 1833, S. 403—425), *F. Kugler* (in feiner »Rheinreife«, Kl. Schriften II, S. 301—326), *E. Förfter* (Gefchichte der deutfchen Kunft, Leipzig 1851, I, S. 152—183 und im Texte zu feinen Denkmalen der deutfchen Kunft), *J. J. Merlo* (Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnifcher Künftler, Köln 1850; Die Meifter der altkölnifchen

klar umrissene Künstlerpersönlichkeiten entgegen, wie in anderen gleichzeitigen Schulen; aber die zahlreich vorhandenen niederrheinischen Altargemälde und Bildnisse dieser Epoche reden deutlich genug für sich selbst und beweisen, dass die Mehrzahl der Meister dieser Gegenden der Mehrzahl ihrer oberdeutschen Genossen ebenbürtig war. Am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts sehen wir hier theils den altkölnischen Idealismus, mit der moderneren Neigung für Wahrheit und Individualität gepaart, noch einmal grossartig ausklingen, theils oberdeutsche Einflüsse in selbständiger und geistvoller Weise verwerthet werden, theils endlich (und das am häufigsten) eine unmittelbare Anknüpfung an die gleichzeitigen Niederländer sich fortsetzen.

Der Meister des Altars der hl. Sippe.

Der glänzende Vertreter der zuerst genannten Richtung ist der *Meister des Altars der heiligen Sippe.* Seiner alterthümlich-strengen Gesammthaltung wegen ist sein Hauptwerk im Kölner Museum schon oben (S. 97) besprochen worden, obgleich es erst im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts entstanden ist.[1]) Hier wäre hinzuzufügen, dass dem Meister ausser diesem herrlichen Werke noch eine Reihe anderer Gemälde zugeschrieben werden müssen, welche nicht nur im Kölner Museum, sondern auch in den Sammlungen von Berlin, München, Nürnberg u. s. w. studirt werden können.

Kölnische Meister unter oberdeutschem Einflusse. Meister des Thomasaltares. Sein Stil.

Unter den kölnischen Meistern, welche oberdeutsche Einflüsse verarbeitet haben, sei zuerst der *Meister des Thomasaltares*[2]) des Kölner Museums genannt. Er tritt uns in einer Reihe erhaltener Gemälde als ausgeprägter, leichterkennbarer Künstlercharakter von bedeutender Eigenart entgegen. Seine Auffassung und Formengebung sind durch die Stiche Schongauer's (S. 104 ff.) bedingt, aber plumper in den breit und eckig gestirnten Idealköpfen und unruhiger in den Bewegungen. Seine eigenartige, selbstbewusste und sorgfältige Pinselführung erinnert eher an diejenige der gleichzeitigen Niederländer. Die Modellirung der Fleischpartien erreicht mit ihren grauen Schatten, hellen Lichtern und zarten Lasuren eine ungemein plastische Wirkung, und die Farbengebung schlägt mit ihrer aus Gold, rosa, grün, blau und grau zusammengesetzten frischen, aber kühlen Harmonie, einen höchst eigenthümlichen, aber keineswegs unsympathischen Accord an. Auf den Mitteltafeln seiner Hauptwerke

---

Malerschule, Köln 1852) und *G. F. Waagen* (Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, S. 281 ff.) hat auf diesem Gebiete gründlicher vorgearbeitet, als vielfach anerkannt worden. *L. Scheibler's* Forschungen (veröffentlicht nur bis zum Ende der vorigen Epoche in seiner Inauguraldissertation, Bonn 1880) haben die Ansichten dieser Männer, besonders diejenigen Kugler's, in vielen Fällen bestätigt, in anderen berichtigt und erweitert. Gerade für das vorliegende Kapitel hatte der Verfasser sich der eingehendsten brieflichen Mittheilungen Scheibler's zu erfreuen, und er konnte auf einer eigens zu diesem Zwecke unternommenen Reise in fast allen Fällen seine Uebereinstimmung mit dessen Ansichten konstatiren.

1) *Merlo,* Die Familie Hackeney, Köln 1863, S. 70—75.

2) Oft wird er auch nach seinem Werke in der Münchener Pinakothek »Meister des Bartholomäus« oder des »Bartholomäus-Altares« genannt. Früher identificirte man ihn mit Lukas van Leiden, dann mit einem urkundlich beglaubigten, aber älteren Kölner Meister Christoph. Neuerdings hat *A. v. Wurzbach's* Identificirung des Meisters mit M. Schongauer in seiner in anderen Beziehungen ergebnissreichen Monographie des letzteren, Wien 1880, S. 61—82. allgemeinen Widerspruch hervorgerufen. Dass der Vergleich mit den Kupferstichen des Kolmarer Meisters (obgleich eine Beeinflussung durch dieselben evident ist) keineswegs zum Identitätsbeweise führt, hat schon *Lübke* (Lützow's Zeitschrift XVI, S. 83—86) treffend ausgeführt. Die Malweise der kölnischen Bilder macht die Identificirung vollends unmöglich.



Fig. 303. Der Thomasaltar im Kölner Museum.

erreicht der Goldgrund, theilweife mit zarten Farben lafirt, einen duftigen Lichtfchimmer, während die Geftalten der Innenflügel fich von einem ausgefpannten Prachtteppich abheben, über dem eine reiche Landfchaft unter natürlichem Himmel liegt. In ergreifendfter Weife verfteht der Meifter, in feinen Gefichtern die pathetifchen Affekte der momentanen Stimmung fich wiederfpiegeln zu laffen; aber indem er die ganzen Körper an der innern Bewegung theilnehmen läfst, übertreibt er die äufseren Bewegungsmotive bis zur Verzerrung. Zu den bedeutendften nordifchen Meiftern feiner Zeit gehört er, wenn er auch von Manier keineswegs freizufprechen ift. Die Entftehungszeit feiner Gemälde fällt in die letzten Decennien des 15. und die erften Jahre des 16. Jahrhunderts.[1])

Sein Bartholomäusaltar in München.

Eins der früheren Werke des Meifters ift der aus der Kölner Kirche Sancta Columba ftammende Bartholomäusaltar der Münchener Pinakothek. Das Mittelbild ftellt den hl. Bartholomäus zwifchen der hl. Agnes und der hl. Cäcilia dar. Andere Heilige fieht man auf den Flügeln; alle ftehen in halber Lebensgröfse in mehr oder weniger ftatuarifcher Ruhe nebeneinander. Schon deshalb tritt der Meifter uns charakteriftifcher in feinen beiden grofsen, aus der Karthaufe ftammenden Altären im Kölner Mufeum entgegen. Auf dem Mittelbilde des Thomasaltares fehen wir den Heiland, von Engeln und grofsen, fchwebenden Heiligengeftalten umgeben, aus der Himmelsglorie hervortreten und die rechte Hand des vor ihm knieenden Thomas mit der feinen in feine Speerwunde führen; die Innenfeite des linken Flügels zeigt Maria mit dem Kinde und Johannes mit dem Kelche, diejenige des rechten Flügels den hl. Hippolyt in Rüftung, Mantel und Federhut und die hl. Büfserin Afra. (Fig. 303.) An der Aufsenfeite der Flügel find die hl. Symphorofa und die hl. Felicitas, jede mit ihren fieben Söhnen als weifse Steinbilder in Nifchen gemalt. Diefes Werk gilt mit Recht als das Hauptwerk des Meifters. Wunderbar ift die fowohl durch den Ausdruck der Köpfe, als auch durch die feltfame und doch prächtige Farbenfkala bedingte vifionäre Stimmung, die das ganze Bild durchzieht. — Auf dem Mittelbilde des Heiligenkreuzaltares fehen wir Chriftus mit fterbend gefenktem Haupte am Kreuze hängen. Ein Schädel liegt am Fufse des Kreuzes, ein Gerippe hinter ihm auf dem Felfen; Maria und Johannes ftehen, von tieffter Qual bewegt, neben dem Kreuze, welches Magdalena umklammert hält. Abgewandt ftehen der Apoftel Thomas und der hl. Hieronymus. Die Chöre nackter Engelknäblein, welche das Kreuz des Erlöfers umflattern und aus dem Himmelblau der Flügelbilder herabfliegen, wie die reiche Ornamentik, die von oben in die Bilder herabragt, zeigen den Uebergang in die Hochrenaiffancezeit.[2]) — Ein kleines Madonnenbild diefes Meifters befitzt Herr Dr. Dormagen in Köln, Flügel mit Heiligen befitzen die Londoner Nationalgalerie und die Mainzer Sammlung; auch in der grofsen Abnahme vom Kreuze des Louvre, welche

Sein Thomasaltar in Köln.

Seine Kreuzigung Chrifti in Köln.

Bilder des Meifters in Köln, in London, in Mainz, in Paris.

---

1) Man vergleiche die von *J. J. Merlo* mitgetheilten Urkunden mit der Beweisführung *A. von Wurzbach's* (a. a. O. S. 62—73), dem wenigftens darin recht zu geben ift, dafs die Bilder im allgemeinen zu fpät angefetzt worden find.

2) Nicht zuzugeben ift *A. v. Wurzbach's* Anficht, nur die Engelchöre diefes Bildes (die übrigens gerade am wenigften von Schongauer'fcher Formengebung zeigen) rührten von dem Meifter felbft her und der Reft fei — »Stümperarbeit« (a. a. O. S. 80). Nur in den Aufsenfeiten der Flügel diefes Bildes ift entfchieden eine fchwächere Hand wahrnehmbar.

früher dem Q. Mafsys zugefchrieben wurde, erkennt man feine Hand; auf der letzten Londoner Winterausftellung (1881) tauchte unter Dürer's Namen eine kleine Kreuzesabnahme des Meifters von lebhafter Empfindung aus englifchem Privatbefitze auf;[1]) und Herr Hainauer in Berlin befitzt eine frühe Anbetung des Kindes von feiner Hand.

In englifch. Privatbefitze, im Berliner Privatbefitze.

Ganz unter oberdeutfchem, befonders Dürer'fchem Einflufs fteht ferner der Kölner Meifter *Anton Wonfam von Worms.*[2]) Schon fein Vater Jasper Wonfam, welcher, von Worms nach Köln gezogen, bereits 1510 dort verzeichnet wird und zwifchen 1547 und 1559 geftorben ift, war einer der berühmteften Maler der Stadt, Bannerherr der Zunft und Rathsherr. Bilder von feiner Hand laffen fich jedoch nicht nachweifen. Anton von Worms (genannt feit 1528, als geftorben erwähnt 1561) hingegen, welcher im Gegenfatze zu den übrigen Kölner Malern jener Tage feine Gemälde manchmal mit feinem Monogramm zu bezeichnen pflegte, ift ein uns wohlbekannter, tüchtiger Meifter.

Anton Wonfam von Worms.

Als Zeichner für den Holzfchnitt (vielleicht auch felbft als Holzfchneider) arbeitete er befonders für den Kölner Verleger Peter Quentel. Am berühmteften ift fein grofser Profpekt der Stadt Köln, und feine übrigen Holzfchnitte find fo vielfeitig und fo zahlreich, wie diejenigen irgend eines oberdeutfchen Meifters. Merlo zählt ihrer 347 Hauptnummern. Seine Gemälde find feltener. Aber ihr Stil prägt fich leicht dem Gedächtnifs ein. In ihrer klaren Kompofition und präcifen Zeichnung, die fchon bei wenig gefenkten Köpfen die perfpektivifche Verkürzung betont, in ihrer einfachen und doch aufserordentlich fcharfen Modellirung, die die einzelnen Geftalten plaftifch heraushebt, in ihrer kühlen und doch tiefen Farbenftimmung bei kaltem Roth der Gewänder und fchweren, graugrünen Landfchaftsfernen, zeigen fie keine glänzende, aber eine durchaus tüchtige Eigenart. Ein fkizzenhaft behandeltes, aber bezeichnetes kleines Bild des Meifters (die hl. Anna felbdritt) fah der Verfaffer bei Herrn Konftantin Raderfchatt in Köln. Bezeichnet ift auch das etwas fteiffymmetrifch angeordnete, aber in jeder Hinficht fehr charakteriftifche Bild des Kölner Mufeums, welches eine Reihe von Karthäufermönchen unter dem Kreuze Chrifti zeigt. Ungewöhnlich warm und leuchtend für den Meifter und überhaupt wohl fein fchönftes Werk ift das dreitheilige Gemälde mit der hl. Familie bei Herrn Clavé von Bouhaben in Köln. Auch die in einer Landfchaft zwifchen Heiligen thronende Madonna der Severinskirche in Köln (gegenwärtig im Pfarrhaufe) gehört zu feinen fchönften Bildern. Weniger anziehend ift die grofse, von 1529 datirte Gefangennahme Chrifti im Kölner Mufeum. Andere Werke des Meifters befitzen Herr Dr. Dormagen und die Urfulakirche in Köln, fowie die Galerien von Darmftadt (ein feines Madonnenbild, No. 257)[3]) und Berlin (das jüngfte Gericht, No. 1242). Es wäre unrecht, Anton Wonfam's zu vergeffen.

Seine Holzfchnitte.

Seine Gemälde. Ihr Stil.

Seine Bilder in Köln.

in Bonn, in Darmftadt, in Berlin.

Hier mag denn auch *Jakob Bink's*[4]) gedacht werden, des ungefähr an der

Jakob Bink.

1) Briefliche Mitteilung aus London von *O. Eifenmann.*

2) Monographie von *J. J. Merlo*, Leipzig 1864. Der Familienname wird öfter Woenfam als Wonsam, dann aber wird nicht felten auch Woerms ftatt Worms gefchrieben.

3) Zuerft von *Scheibler* erkannt.

4) *J. J. Merlo*, Nachrichten etc. S. 35—48. *Paffavant*, Peintre-Graveur IV, p. 86—97. *W. Schmidt* in der Allg. deutfchen Biographie, Bd. II (1875).

Sein Leben. Wende der Jahrhunderte geborenen Kölner Meisters, welcher in der Regel unter Dürer's Nachfolgern genannt wird. Seine Wirksamkeit entfaltete er allerdings ausserhalb seiner Vaterstadt. Da er als Kupferstecher (Passavant zählte 140 Nummern) ganz zu den deutschen Kleinmeistern gehört, nimmt man an, er habe sich in Nürnberg gebildet; und da seine Formengebung ein besseres Verständnifs der italienischen Renaissance zeigt, als diejenige seiner meisten nordischen Zeitgenossen, meint man, er müsse in Italien gewesen sein. Als Kupferstecher ist er übrigens nur in der ersten Hälfte seines Lebens thätig gewesen; seine letzten datirten Kupferstiche (von 1532) sind schon in Kopenhagen gemacht. Hier weilte er seit 1531 als Hofmaler der dänischen Könige; von diesen beurlaubt, hielt er sich jedoch zeitweise am preufsischen Herzogshofe in Königsberg auf, und dort lebte er seit 1551 als Hofmaler Herzog Albrechts und dort starb er 1568 oder 1569. Die nordischen Höfe beschäftigten ihn mit allen möglichen, auch architektonischen und plastischen Aufgaben, hauptsächlich aber als Bildnifsmaler. Bildnisse sind denn auch die einzigen Gemälde seiner Hand, die sich erhalten haben. Sie sollen in Kopenhagen und in Königsberg zu finden sein. Besonders werden die Bildnisse König Christians III. und seiner Gemahlin in Kopenhagen hervorgehoben.

Seine Kupferstiche.

Seine Gemälde.

Niederrheinische Meister unter niederländischem Einflufs. Jan Joest. Seine Altarwerke in Kalkar.

Indem wir uns den niederrheinischen Meistern zuwenden, welche sich unmittelbar an die Niederländer anlehnen, sehen wir uns zunächst dem trefflichen Meister *Jan Joest* gegenüber, welcher zwischen 1505 und 1508[1]) die beiden mächtigen Hauptflügel des reichgeschnitzten Hauptaltares der Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar von aufsen und innen, im Ganzen in 20 Feldern, mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte bemalte. Die Oberflügel zeigen von aufsen links die Verkündigung (Fig. 304), rechts die Geburt Christi, von innen links das Opfer Abrahams, rechts die Erhöhung der Schlange. Die beiden Hauptflügel zeigen auf jeder Seite vier Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariae, nämlich I. (aufsen) 1) die Beschneidung, 2) die Anbetung der Könige, 3) die Darstellung im Tempel, 4) Christus im Tempel, 5) die Taufe, 6) die Verklärung Christi, 7) Christus und die Samariterin am Brunnen, 8) die Auferweckung des Lazarus; II. (innen) 9) die Gefangennahme Christi, 10) die Dornenkrönung, 11) Pilatus zeigt Christus dem Volke, 12) Pilatus wäscht sich die Hände, 13) die Auferstehung, 14) die Himmelfahrt, 15) die Ausgiefsung des heiligen Geistes, 16) der Tod Mariae.[2]) Jan Joest tritt uns in diesen schönen Bildern als ein Hauptmeister der Zeit entgegen, der von einer engen Anlehnung an die aus Holland stammenden Zeitgenossen Memling's ausgegangen, jedoch von der italienischen Renaissance keineswegs unberührt geblieben ist. Echt altniederländisch sind die innerlich lebendigen, äufserlich aber ruhigen Kompositionen, die vielen sprechend wahren Porträtköpfe aller Nebenfiguren, die warme, leuchtende, in der Landschaft von dem bräunlichen Baumschlag des Vordergrundes zu klaren lichtblauen Bergfernen abgetönte Farbe und die ebenso warme, liebevolle, bei aller Sorgfalt doch weiche und flüssige Behandlungs-

1) Entdeckung von *J. A. Wolff* im Kalkarer Archiv. Dessen Aufsatz in Lützow's Zeitschrift XI (1876), S. 339—347 und 374—379. Der Meister ist nicht mit dem jüngeren Hans von Kalkar (Joannes Stephanus Calcariensis), der Tizian's Schüler war, zu verwechseln. Ferner: *J. A. Wolff*, die Nikolaipfarrkirche zu Kalkar, Kalkar 1880, S. 17—20 u. 58—66.

2) Die Kreuzigung, die hier fehlt, ist in reicher Holzschnitzplastik im Mittelschrein dargestellt.

weise; und diese Eigenschaften zeigen die wohl zuerst gemalten Aufsenflügel am ausgeprägtesten; am schönsten die Auferweckung des Lazarus, die auf den Marktplatz von Kalkar verlegt ist. In den Innenseiten, die mit dem Nachtstück der Gefangennahme beginnen, treten (an den Pilastern auf der Dornenkrönung und der Ausstellung Christi) die architektonischen Formen der reinen oberitalienischen Renaissance hervor, zugleich aber werden auch die menschlichen Formen (besonders im Nackten) etwas allgemeiner im Sinne des Cinquecento, und das Kolorit wird kühler. Doch bleiben die Vorzüge des Meisters im allgemeinen auch hier dieselben; das Neue legt sich nur wie ein leichter Hauch über das Alte.



Fig. 304. Johann Joest von Kalkar: Verkündigung Mariae. Pfarrkirche zu Kalkar.

Jan Joest's Herkunft.

Dafs Jan Joest geborener Kalkarer gewesen, ist durchaus nicht nachgewiesen. Die in Kalkar thätigen Maler, welche den Urkunden nach dort einheimisch gewesen zu sein scheinen, werden fast alle nur in handwerksmäfsiger Beziehung genannt,[1]) und die meisten

[1]) *J. A. Wolff*, Die Nikolai-Pfarrkirche, S. 13—16.

in Kalkar, Xanten und Wefel erhaltenen Bilder, in denen man Werke einer »Kalkarer Schule« fehen will, find theils weftfälifchen, theils kölnifchen Urfprungs;[1]) die Hand Jan Joeft's wenigftens zeigt ficher kein einziges der ihm in diefen Gegenden fonft noch zugefchriebenen Bilder; und wenn diefer Meifter, wie wahrfcheinlich, identifch ift mit dem feit 1509 in Haarlem anfäffigen, dort verheiratheten und dort 1519 verftorbenen gleichnamigen[2]) Maler, fo haben wir überhaupt eher einen Holländer in ihm anzuerkennen.

Ift er mit dem Meifter des Todes Mariä identifch?

Dann kann er aber auch nicht identifch fein mit dem nachweislich viel länger thätigen bedeutenden Kölner Maler, der nach zwei denfelben Gegenftand behandelnden Hauptwerken als *Meifter des Todes Mariae* bezeichnet zu werden pflegt; dann haben wir in diefem Meifter, deffen frühe Bilder bei deutlichen Verfchiedenheiten doch deutlich genug an das grofse Kalkarer Werk anküpfen, nur einen Schüler Jan Joeft's zu erkennen[3]). Weiter können wir in der That nicht gehen.

Der Meifter des Todes Mariä.

Diefer *Meifter des Todes Mariae* nun war ein aufserordentlich fruchtbarer Bildnifs- und Kirchenmaler der erften Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Sein Tod Mariä in Köln.

Seine Anlehnung an Joeft zeigt befonders das im Kölner Mufeum befindliche, auf dem Rahmen nicht ganz unzweifelhaft mit 1515 bezeichnete, ficher aber diefer Zeit angehörige[4]) Bild des Todes Mariae (Fig. 305), fowohl wenn man die Hauptkompofition, deren genrehafte Nebenmotive und breitköpfige Idealtypen, mit derfelben Kalkarer Darftellung, als auch wenn man die Flügelbilder, welche die Stifter und Stifterinnen. Angehörige der Familie Hackeney, vor ihren Schutzheiligen in fchöner Landfchaft knieend zeigen, mit einigen Scenen der Kalkarer Flügel vergleicht; und dem entfprechend zeigt das gröfsere Gemälde der Münchener Pinakothek, deffen Mittelbild den Tod Mariae von einer anderen Seite, nämlich vom Fufsende des Bettes, anftatt im Profil, darftellt, während die Flügel, abgefehen von der Landfchaft, genau mit dem Kölner Bilde übereinftimmen, diefelbe Herkunft; befonders deutlich ift diefe (nach Scheibler) auch an den Scenen aus dem Leben Chrifti auf den Doppelflügeln eines Schnitzaltars der Reinoldskapelle in der Marienkirche zu Danzig erkennbar, welche nachweifslich 1516 gemalt ift.

Sein Tod Mariä in München.

Gemälde in Danzig.

Eine gewiffe niederländifche Gemüthlichkeit, Ruhe und Häuslichkeit verbindet fich in diefen Bildern mit deutlichen Renaiffanceanklängen in der Architektur, wie in den Geftalten.

Sein früher Stil.

Die Bewegungen find oft noch etwas eckig, das Kolorit ift heiter ohne befondere Wärme bei entfchiedener Vorliebe für ein intenfives, bläuliches Roth und röthliche Fleifchtöne, die Pinfelführung ift forgfältig, aber durchaus nicht fpitz und geleckt. Andere religiöfe Bilder, welche diefer

---

1) Dazu vgl. man *J. B. Nordhoff* im Organ für chriftl. Kunft 1868, XVIII, S. 238 ff. u. 250 ff.

2) Die Kalkarer Urkunden fchreiben Jan Joeft, im Accufativ Jan Joesten; die Haarlemer Urkunden fchreiben in der Regel Jan Jooften, einmal jedoch auch Jan Joestz. Ueber die Haarlemer Urkunden: *A. v. der Willigen*, Les artistes de Haarlem (1870) p. 54. — *C. Ed. Taurel*, Eigen Haard, 1877, No. 17—18; p. 130—131 u. 143 ff.

3) Die Identität der beiden Meifter wurde von *O. Eifenmann* zuerft in der Augsb. Allg. Ztg. vom 28. Okt. 1874 (Vgl. Kunftchronik der Lützow'fchen Zeitfchrift X. (1874), S. 74—75) behauptet. In Folge deffen find in einigen bedeutenden Galerien die Bilder des Meifters des Todes Mariae bereits Jan Joeft getauft worden. Nach wiederholtem vergleichenden Studium der Originale mufs ich die Schulverwandtfchaft zwar anerkennen; fchon die Stilkritik läfst die Identificirung jedoch allzu gewagt erfcheinen.

4) *J. J. Merlo*, Die Familie Hackeney, S. 68.



Fig. 305. Der Tod Mariae. Köln, Mufeum.

Gemälde einer früheren Zeit

früheren Zeit des Meifters angehören, find: die von 1516 datirte Anbetung des neugeborenen Kindes im Befitze des Herrn Clavé von Bouhaben in Köln, eine Nachtfcene mit vom Kinde ausgehende Lichte in einer prächtigen Renaiffancehalle, in welcher vorn rechts und links an rothbehängten Betpulten der Stifter und die Stifterin bei Kerzenlichte knien; die prächtige Anbetung der Könige in der Kirche San Donato zu Genua; die empfindungsreiche und landfchaftlich bedeutende Kreuzigung (auf den Flügeln die Stifter mit ihren Schutzheiligen) im Mufeum zu Neapel; die Madonna zu Ince-Hall bei Liverpool. Später nähert der Meifter fich den fortgefchrittenen Niederländern, wie Q. Maffys und, bei zunehmendem italienifchen Einfluffe, Mabufe, auf deren Namen die Bilder des Meifters noch in verfchiedenen Sammlungen getauft find. Die phantaftifch aufgefafsten Renaiffancearchitekturen, durch welche man in reiche Landfchaften hinausblickt, beherrfchen den Gefammteindruck in höherem Mafse, und plaftifch gedachte, reich bewegte nackte Kindergeftalten treiben ein fchalkhaftes Spiel auf den krönenden Gebäudetheilen. Die Modellirung der Fleifchtheile gewinnt an plaftifcher Rundung, was fie an malerifcher Weichheit und Wärme verliert, die Farbenftimmung wird heller und kühler, grauer, gelegentlich aber auch bunter, ein heiterer Feftglanz ift über die ganzen Darftellungen ausgegoffen. Den Uebergang von der früheren Malweife bilden die Beweinung Chrifti im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt, welche 1524 datirt ift, die treffliche hl. Familie im Palazzo Balbi-Piovera zu Genua, die prächtige kleinere Anbetung der Könige in der Dresdener Galerie und der edel gehaltene Flügelaltar des Wiener Belvedere, auf deffen Mittelbilde ein heranfliegender Engel dem Chriftkind einen Teller Kirfchen reicht. Ausgebildet erfcheint der fpätere Stil in dem Altarwerk des Louvre (Nr. 601), deffen Hauptbild die Beweinung Chrifti darftellt, in der grofsen Anbetung der Könige der Dresdener Galerie, in dem Neapeler Flügelaltar, deffen Mittelbild denfelben Gegenftand darftellt, und in einer Madonna der Petersburger Eremitage. Die Lifte der Hiftorienbilder des Meifters ift auch damit noch nicht erfchöpft; find nun aber noch nicht alle diefe genannten Werke in den Galeriekatalogen als Arbeiten unferes Meifters anerkannt, fo ift das in noch höherem Grade in Bezug auf feine Bildniffe der Fall; und doch hat die neuefte Forfchung (Eifenmann, Bode, Scheibler) feine Hand in einer grofsen Anzahl bedeutender Porträts in den verfchiedenften Sammlungen Nord- und Süddeutfchlands erkannt. Es genügt zu fagen, dafs manche von ihnen früher unter Holbein's Namen gingen. Hierher gehört das Bruftbild eines Mannes mit dem Rofenkranz, fowie der Herr und die Dame von 1525 und 1526[1]) in der Kaffeler Galerie, hierher der prächtige alte Mann mit der Schriftrolle im Madrider Mufeum, hierher das 1520 gemalte Ehepaar der Uffizien zu Florenz, fowie ein Ehepaar der Galerie Liechtenftein in Wien, das Bildnifs Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Galerie Corfini und dasjenige eines jungen Mannes in der Galerie Borghefe zu Rom. Auch in Köln und Nürnberg find noch Bildniffe feiner Hand erhalten.

in Köln, in Genua, in Neapel, in Ince-Hall. Sein fpäterer Stil. Bilder feiner Uebergangszeit in Frankfurt, in Genua, in Dresden, in Wien. Seine fpäteren Bilder im Louvre (Paris), in Dresden, in Neapel, in Petersburg. Seine Bildniffe in Kaffel, in Madrid, in Florenz (Uffizien), in Wien (Liechtenftein), in Florenz (Corfini), in Rom (Borghefe).

Von den kölnifchen Zeitgenoffen diefes Künftlers, deren Kunftrichtung, wie die feine, aus den Niederlanden ftammt, kommen einige zu ganz anderen Reful-

1) Diefe letzteren nach *Scheibler*. *Eifenmann* hält fie für Jugendbilder von B. Bruyn.

Der Meiſter von Linnich.

taten, als er; aber viel Gutes iſt nicht von ihnen zu berichten. *Der Meiſter des Altarwerkes in Linnich*, dem auch eine Bilderreihe im Kölner Muſeum zugeſchrieben werden kann, iſt gut in den landſchaftlichen Gründen, aber ſchwach in den langgezogenen Figuren. Ganz zurückgeblieben iſt Meiſter *Hildegard*, von deſſen Hand die katholiſche Pfarrkirche in Dortmund zwei Bilderflügel beſitzt; *Hans Melem* aber, der ſich auf ſeinem intereſſanten Selbſtbildniſſe in der Münchener Pinakothek bezeichnet hat, iſt in anderen Werken nicht nachweisbar.

Meiſter Hildegard.

Hans Melem.

Nur ein bedeutender Meiſter bleibt uns in dieſem Zuſammenhange noch zu beſprechen, ein Maler, der als Schüler des Meiſters des Todes Mariae gelten kann, jedoch noch von denſelben altniederländiſchen Prämiſſen ausgegangen iſt, wie dieſer, um nach einer Reihe ſelbſt für jene Zeit erſtaunlicher Stilwandlungen ſchlieſslich bei einer verblaſenen Nachahmung Michelangelo's anzukommen. Dieſer Meiſter, welcher *Barthel Bruyn* [1]) heiſst, iſt 1493 in Köln geboren, wird 1519 als einer der Vierundvierziger der Kölner Malerzunſt angeführt und iſt hier in hohem Anſehen zwiſchen 1553 und 1556 geſtorben. [2]) Er war der Kölner Hauptmeiſter um die Mitte des Jahrhunderts und hat zahlreiche Kirchengemälde und Bildniſſe hinterlaſſen. Bezeichnet hat er ſeine Werke leider nicht; urkundlich beglaubigt ſind nur die Altäre zu Xanten und Eſſen; die Tradition und die Stilkritik haben dem wandelbaren Meiſter gegenüber daher einen ſchweren Stand. Doch behalten ſeine Typen immer einen entſchieden verwandtſchaftlichen Zug, der den gemeinſamen Urheber verräth.

Barthel Bruyn.

Seine religiöſen Darſtellungen, um dieſe zunächſt zu betrachten, zeigen die verſchiedenen Phaſen ſeiner Entwicklung am deutlichſten. Seine frühen Werke erinnern nicht nur an die frühen Bilder des Meiſters des Todes Mariae, ſondern ſelbſt an die Kalkarer Bilder Jan Joeſt's. Individuell durchgebildete, aber würdevolle Charaktere, prächtige farbenreiche Gewänder und ſaftige, liebevoll durchgeführte Landſchaften zeichnen ſie aus. Hierher iſt vielleicht das ſchon von 1515 datirte Flügelbild, deſſen Mittelſtück die Krönung Mariae zeigt, im Beſitze des Herrn Raderſchatt in Köln zu rechnen, hierher gehören ferner eine feine Madonna auf dem Halbmonde und eine Madonna mit dem hl. Georg und der hl. Anna bei Herrn Konſul Ed. F. Weber in Hamburg, hierher die Auferſtehung in der Kunibertskirche, das Martyrium der hl. Urſula im Muſeum zu Köln (No. 358), ſowie einige früher »Melem« genannte Bilder in der Münchener Pinakothek und die hl. Katharina in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Später ſtrebt ſeine Formengebung nach rundlicherer »Schönheit«, während ſeine Landſchaften immer dürftiger und reizloſer hingeſtrichen werden; aber er bewahrt eine Zeitlang doch noch ſein Selbſtgefühl. Werke dieſer mittleren Zeit ſind eine Kreuztragung der Nürnberger Moritzkapelle, zu welcher die Flügel mit Heiligen ſich in der Münchener Pinakothek befinden; eine Anbetung der Könige im Kölner Muſeum, eine Madonna mit dem Stifter im Berliner Muſeum, eine Ausſtellung Chriſti im Kölner Dom, vor allen Dingen aber die beglaubigten Altarbilder in Eſſen und Xanten. Die Flügelbilder der Stifts-

Seine frühen religiöſen Gemälde

in Köln (Privatbeſ.)

in Hamburg.

in Köln (Kunibertskirche),

in Köln (Muſeum),

in München,

in Nürnberg.

Werke ſeiner mittleren Zeit

in Nürnberg,

in München.

in Berlin,

in Köln.

1) Auch die Schreibweiſe »Brun« findet ſich in den (ſpäteren) Urkunden. Die Lesart »de Bruyn« aber iſt unrichtig. Vgl. *J. J. Merlo* in den »Nachrichten« S. 69—74, in den »Meiſtern« S. 158—162.

2) Man ſehe die wichtigen Nachträge *Merlo's* im Organ für chriſtliche Kunſt. Köln 1866, S. 203

Die Flügelbilder in Effen.

Die Altarflügel im Dome zu Xanten.

kirche zu Effen, welche die Geburt Chrifti und die Anbetung der Könige darftellen, zeigen noch Anklänge an feine frühere Weife. Sie ftammen aus den Jahren 1522—1527.[1]) Voll auf der Höhe feiner mittleren Zeit aber zeigen ihn die prächtigen grofsen doppelten Flügel des Hochaltares im Xantener Dome, welche 1529 beftellt und 1536 vollendet wurden. Wenn beide Flügelpaare geöffnet find, fieht man (mit überlebensgrofsen Vordergeftalten) links die Ausftellung Chrifti, die befte Kompofition diefer Reihe, die fich noch an diefelbe Darftellung Jan Joeft's im benachbarten Kalkar anfchliefst, rechts die Auferftehung mit den Grabeswächtern, die in ungewöhnlich heftiger Bewegung auseinanderfahren. Sind die Innenflügel gefchloffen, fo hat man von links nach rechts die folgenden, mit verfchiedenen, perfpektivifch in landfchaftlichem oder architektonifchem Raume vertheilten Scenen erzählten vier Hauptgefchichten vor fich: 1) die Gefchichten des hl. Viktor bis zu feinem Abfchiede vom Papft und vom Kaifer; 2) das Martyrium des hl. Viktor und der thebaifchen Legion; 3) die Gefchichten der hl. Helena von ihrer Taufe bis zu ihrer Abreife; 4) die Gefchichten der hl. Helena von ihrer Auffindung des hl. Kreuzes bis zu ihrer Gründung der erften Kirche in Xanten. In den ganz hohen, idealen Horizont find die verfchiedenen Scenen keineswegs immer glücklich hineinkomponirt. Die Hauptgruppen find oft fogar recht unglücklich angeordnet. Aber die einzelnen Geftalten find fchön und würdig; und eine noch ganz warme, tiefe, reiche Farbenharmonie zeigt den Meifter hier als bedeutenden Koloriften. Auf den Aufsenfeiten der Aufsenflügel aber ftehen mächtige, grau in grau gemalte Heiligengeftalten. Der italienifche Einflufs ift in diefen wohlerhaltenen, prächtigen Bildern fchon fichtbar genug. Aber der Meifter bleibt doch noch ein kräftiger, refoluter Niederdeutfcher. Die Bilder, in denen er fpäter nichts weiter will, als Italiener fein, gehören eigentlich nicht mehr hierher. Dafs fie unerquicklich find, verfteht fich von felbft. Statt aller braucht man fich nur die Kreuzigung in der Andreaskirche oder das Abendmahl in der Severinskirche in Köln darauf hin anzufehen. Die Grenze zwifchen feinen Arbeiten und denjenigen feiner Söhne *Arnold* und des *jüngeren Barthel Bruyn*, welche ebenfalls Maler waren, dürfte fich hier jedoch fchwer ziehen laffen. Am bekannteften ift B. Bruyn übrigens bis auf den heutigen Tag als Porträtmaler. Manches feiner Bildniffe hat in manchen Galerien lange unter H. Holbein's Namen gehangen; und wenn er auch auf diefem Gebiete fehr verfchieden gemalt hat, und wenn er den grofsen Oberdeutfchen auch niemals an voller, klarer Kraft erreicht, fo kommt er ihm in einigen der beften Bildniffe feiner beften Zeit doch wirklich ziemlich nahe. Sie aufzuzählen, ift hier kaum der Ort. Sie hängen, zum Theil immer noch falfch benannt, in den verfchiedenften Galerien. Hervorgehoben feien: der Kölner Bürgermeifter J. v. Ryth (1525) in der Berliner Galerie, der Kölner Bürgermeifter A. v. Browiller (einmal allein (Fig. 306), einmal mit feiner Gattin, 1535) im Kölner Mufeum, ebenda in kleinem Rundbild Petrus von Clapis (1537), ferner eine Dame mit dem Rofenkranz (1538), ein Mann, der zwei weifse Handfchuhe in feiner Rechten hält (1544), ein Herr aus der Familie Salzburg (1549) und eine alte Frau aus der Familie von Queftenberg (1552). Prächtige Ehepaare von Barthel Bruyn befitzen das Städel'fche Inftitut zu Frank-

Späte Bilder in Köln.

Arnold Bruyn. Barthel Bruyn d. j. Barthel Bruyn's d. ä. Bildniffe

in Berlin, in Köln.

in Frankfurt.

1) Organ für chriftl. Kunft 1851, S. 29.

furt, die Braunfchweiger, die Brüffeler und die Gothaer Galerie, fowie Frau von Geyr in Unkel. Unter den Namen »Asper« und »Amberger« hängen zwei feiner männlichen Bildniffe im Wiener Belvedere (Zweites Stockwerk, I 35 und 48).

in Braunfchweig, in Brüffel, in Gotha, in Unkel, in Wien.

Den niederrheinifchen Meiftern reiht fich endlich am beften jener etwa

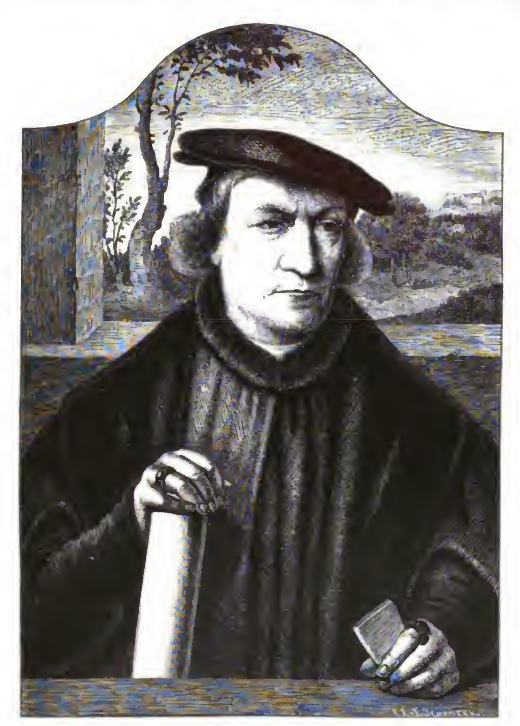


Fig. 306. Barth. Bruyn: Bildnifs des Bürgermeifters A. von Browiller. Köln, Mufeum.

zwifchen 1500 und 1520 in Frankfurt a. M. thätige *namenlofe Meifter*[1]) an, deffen Bilder früher irrig dem Konrad Fyol (oben S. 98) zugefchrieben wurden. Lebhafte Bewegungen bei ziemlich kurzen Proportionen, gut modellirte, noch etwas fcharfeckige Gewandfalten, innig gemeinter, aber etwas unbedeuten-

Der Meifter von Frankfurt.

1) Handfchriftliche Notizen von *L. Scheibler*.

Seine Bilder der Gefichtsausdruck bei fahler Fleifchfarbe, ruhige, nicht fonderlich tiefe Färbung bei klaren Landfchaften, das find die Eigenfchaften diefes Meifters, von in Antwerpen, dem z. B. das Antwerpener Mufeum einen Flügelaltar mit der Anbetung der in Frankfurt, Könige, das Städel'fche Inftitut zu Frankfurt eine Kreuzigung, das ftädtifche Mufeum derfelben Stadt einen Altar mit den hl. Familien und einige grau in grau in Berlin. gemalte Heiligengeftalten, das Berliner Mufeum ein Altärchen mit Maria und Anna befitzt.

J. Die weftfälifche Schule.

Die Dortmunder Meifter: Im alten Kunftlande Weftfalen lebten auch im 16. Jahrhundert noch tüchtige Meifter zweiten Ranges.[1] In Dortmund malten die Brüder *Viktor* Viktor und Heinrich Dünwegge. und *Heinrich Dünwegge* im Jahre 1521 das grofse Triptychon des Hochaltares der Dominikaner- (jetzigen katholifchen Pfarr-) Kirche. Bei gefchloffenen Flü- Ihr Hauptbild in Dortmund. geln fieht man acht lebensgrofse dominikanifche Heiligengeftalten vor einem von weifsgekleideten, buntgeflügelten Engeln gehaltenen Teppich ftehen, hinter dem eine fpätgothifche Rundbogenarchitektur mit landfchaftlichen Durchblicken aufragt. Bei geöffneten Flügeln zieht eine gemeinfame, nicht eben reizvoll durchgeführte Landfchaft unter goldenem Himmel fich über alle drei Tafeln hin. In ihr fitzt auf der Tafel zur Linken die ganze heilige Sippe, ein fymmetrifch angeordnetes Gedränge von Vätern, Müttern und Kindern, die durch Namensinfchriften kenntlich gemacht find; auf der Tafel zur Rechten ift die Anbetung der Könige dargeftellt; das breite Mittelbild aber zeigt den Calvarienberg mit den drei Gekreuzigten und allen berittenen und unberittenen Geftalten und Gruppen der Leidtragenden und der Henkersknechte. Von Kompofition ift hier nicht viel die Rede. In der Anordnung wie in der Formengebung tritt ein realiftifches Streben im Sinne des fünfzehnten Jahrhunderts hervor; überall zeigen die männlichen Köpfe kräftige Porträttypen, die weiblichen Köpfe dagegen erftreben ein an fich etwas ausdrucklofes Ideal von herbem Oval mit kleinen Augen, kleinen Nafen und kleinem Munde. Ueberall find die Extremitäten und ihre Bewegungen fchwach, am beften auffallender Weife noch in den nackten Leibern der Gekreuzigten; überall zeigt fich ein Streben, den feelifchen Stimmungen gerecht zu werden. Die Hände der beiden Brüder Viktor und Heinrich vermögen wir nicht zu unterfcheiden; wohl aber prägen die Formen der hölzernen Pferde, der Handbewegungen und Kopftypen aus diefen Bildern fich dem Gedächtnifs ebenfo leicht ein, wie das Kolorit, in welchem, da das Blau der Gewänder durch Nachdunkeln faft fchwarz geworden ift, ein kühles Kirfchroth von eigenartigem Tone neben einem faftigen Dunkelgrün vorherrfcht. Auch die Infchriften mit gothifchen Minuskeln innerhalb der Bilder fallen fofort auf. Es ift daher möglich, den Brüdern Dünwegge mit voller Sicherheit noch einige andere Bilder zuzufchreiben: fo das fchöne, ftatt des Goldgrundes über der Landfchaft bereits den Himmel zeigende, zum Theil fogar aus ganz denfelben Gruppen zufammengefetzte Kreuzigungsbild, welches Ihre Bilder vor kurzem aus dem Berliner Mufeum in das Mufeum des Kunftvereins zu in Münfter. Münfter verfetzt worden ift; fo das intereffante Gerichtsbild des Rathhaufes von in Wefel. Wefel, (Fig. 307)[2]) welches darftellt, wie der Teufel den Zeugen die Hand zum fal-

1) *W. Lübke*, die mittelalterliche Kunft in Weftfalen, Leipzig 1853, S. 360—368.

2) Zuerft von *Scheibler* erkannt; ein ganz unzweifelhaftes Bild der Dünwegge.



Fig. 307. Dünwegge: Obere Gruppe des Gerichtsbildes im Weseler Rathhause.

schen Schwure erhebt, während der Engel ihm zuflüstert: »Schwöre nicht fälschlich u. s. w.«; so die hl. Sippe im Antwerpener Museum, welche aus der Kirche zu Kalkar stammt,[1]) in welcher noch eine Predella dem Meister angehört; so eine Kreuzigung der Münchener Pinakothek (Nr. 91),[2]) eine Beweinung Christi der Nürnberger Moritzkapelle (No. 26), und eine Madonna der Darmstädter Galerie (No. 190). Von einem nahe verwandten Meister ist auch der Altar mit der Kreuzigung in der Kirche zu Cappenberg, dem sich z. B. noch eine hl. Familie im Museum zu Münster anschliesst.

in Antwerpen. in Kalkar. in München. in Nürnberg. in Darmstadt. Der Meister von Cappenberg.

Die Soester Schule. Heinrich Aldegrever.

Den alten Ruhm der Soester Malerschule setzte im 16. Jahrhundert ein als Stecher allbekannter und zur Gruppe der deutschen Kleinmeister gerechneter Künstler fort, dessen Gemälde sehr selten sind. Es ist *Heinrich Aldegrever* (oder Alde Grave),[3]) welcher, um 1502 zu Paderborn geboren, sich nach Dürer bildete, aber in Soest ansässig und 1555 noch am Leben war. Er steht auf dem Boden der Renaissance und wird doch in seinen langgestreckten Gestalten und seiner herben Komposition eine gewisse altfränkische Steifheit und provinzielle Befangenheit nicht los. Der Schwerpunkt seiner Thätigkeit liegt im Kupferstich. In dieser Technik erzählt er zahlreiche Geschichten aus der Bibel, der römischen Geschichte und der griechischen Mythologie, erfindet er allegorische und sittenbildliche Darstellungen. Berühmt ist seine Geschichte des Reichen und Lazarus, noch berühmter seine Geschichte des barmherzigen Samariters, am bekanntesten sind seine Hochzeitstänzer, Festzüge, wie er sie dem westfälischen Leben abgesehen haben mochte. Am fruchtbarsten war er, der auch als Goldschmied thätig war, im Stechen von Ornamenten; aber auch einige Holzschnitte seiner Hand kommen vor. Alles in Allem umfasst sein Werk an 300 Blätter. Dagegen können wir ihm mit Sicherheit nur eine kleine Reihe von Gemälden zuschreiben: als biblische Darstellung vielleicht nur »Christus auf seinem Grabe« von 1529 in der ständischen Galerie zu Prag, ein hart und trocken vorgetragenes Bild; an Bildnissen, in denen er fest und klar im Vortrag, scharf in der Auffassung ist und sich auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit zeigt, eine etwas beträchtlichere Anzahl. Bezeichnet sind die folgenden: in der Galerie Liechtenstein zu Wien ein 1540 gemalter prächtiger junger Mann von strammer Haltung, ein Brustbild, ganz von vorn gesehen, vor wasserreicher, heiterer Landschaft (Fig. 308); in der Berliner Sammlung das hässliche, aber nicht übel gemachte Bildniss des Bürgermeisters Therlaen von Lennep (1551); im Breslauer Kunstverein dasjenige des Grafen Philipp von Waldeck (1535). Manche Bilder, welche des Meisters Kompositionen zeigen, haben schwächere Hände nach seinen Stichen ausgeführt.

Seine Kupferstiche. Seine Gemälde in Prag. in Wien (Liechtenstein). in Berlin. in Breslau.

Die Schule von Münster. Die Künstlerfamilie Zum Ring.

Endlich blühte die Malerei während des ganzen 16. Jahrhunderts durch die Künstlerfamilie *Zum* (tom) *Ring*[1]) in Münster, der Stadt, die damals ein Mittel-

1) »Köln verhält sich zu Westfalen mehr gebend, der (clevische) Niederrhein mehr nehmend« *J. B. Nordhoff* in »die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westphalen«, Bonn 1873, S. 27 (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden, Heft LIII).

2) Zuerst von *O. Eisenmann* erkannt.

3) *A. Woltmann* und *W. Schmidt* in Meyer's Künstlerlexikon I S. 239—254.

4) *Becker* im Berliner Kunstblatt 1829, S. 309—313 und in *Kugler's* Museum 1837. *Lübke* a. a. O. S. 366 ff. *A. Jansen* in Lützow's Zeitschrift XII (1877), S. 255—259 u. S. 319—321.

punkt verſchiedenartiger humaniſtiſcher Beſtrebungen war.[1]) Die jüngeren Mitglieder dieſer Familie gehören ſchon ganz der folgenden Epoche an; doch mögen ſie des Zuſammenhanges wegen hier gleich kurz mitbeſprochen werden. *Ludger Zum Ring d. ä.* (1496—1547) war ein vielſeitiger Meiſter, nicht nur Maler, ſondern

Ludger Zum Ring d. ä.



Fig. 308. Aldegrever: Bildniſs eines jungen Mannes. Wien, Galerie Liechtenſtein.

auch Architekt und Buchdrucker. Als Maler zeigt er ſich in ſeinem einzigen erhaltenen Hiſtorienbilde, einem monogrammirten und von 1538 datirten Votivbilde, welches im Domarchiv zu Münſter hängt, keineswegs zu ſeinem Vortheil, weit beſſer in einigen Bildniſſen die ihm zugeſchrieben werden müſſen, wie in

Seine Gemälde in Münſter.

1) *J. B. Nordhoff*, Denkwürdigkeiten aus dem Münſterſchen Humanismus. Münſter 1874.

dem von 1536 datirten Bruſtbilde eines röthlich-blonden jungen Mannes mit dunklen Augen im Muſeum des Kunſtvereins zu Münſter und in dem monogrammirten Bruſtbilde eines ſchwarzgekleideten, wahr und ſinnend dreinblickenden bärtigen Mannes im Berliner Muſeum. Die Modellirung mit braunen Schatten iſt ſchwächlicher auf dem erſteren, klarer und körperlicher auf dem letzteren Bilde. Ludger Zum Ring d. ä. hatte zwei Söhne, die Maler wurden, Hermann und Ludger d. j. *Hermann Zum Ring* (geb. 1521, bereits verſtorben 1597) [1]) iſt als Maler der fruchtbarſte der drei geweſen; wenigſtens haben ſich die

in Berlin.

Hermann Zum Ring



Fig. 309. H. tom Ring: Selbſtbildniſs. Münſter, Privatbeſitz.

meiſten Bilder ſeiner Hand erhalten. Eine Vorliebe für braune Schatten im Fleiſch und einen ſchmutzigbraunen, in der Regel auch den ganzen Himmel bedeckenden Geſammtton, überhaupt eine Abneigung gegen die blaue Farbe, in den Formen aber eine gewiſſe Anlehnung an die Italiener charakteriſiren dieſen Meiſter. Seine Jugendbilder ſind dabei noch gut und beſtimmt modellirt; ſo z. B. die figurenreiche Auferweckung des Lazarus von 1546 im Dom zu Münſter,[2]) glücklich zwiſchen prächtigen Renaiſſancehallen angeordnet; ſo das mindeſtens ebenſo klar und feſt modellirte Selbſtporträt von 1544 (Fig. 309) im Beſitze

Seine Gemälde in Münſter.

1) Archivaliſche Entdeckung *J. B. Nordhoff's*, dem Verfaſſer handſchriftlich mitgetheilt.

2) Sie trägt kein Monogramm. Der Katalog der Münſter'ſchen Ausſtellung von 1879, No. 1488, ſchreibt ſie, entgegen allen übrigen Beſprechungen, dem Ludger zum Ring zu, nach des Verfaſſers Anſicht mit Unrecht.

der Familie von Zur Mühlen in Münfter; fo das von 1548 datirte Epitaph mit dem Familienbilde, welches der Meifter feinem Vater in der Ueberwafferkirche errichtet hat. In feiner mittleren Zeit fchwankte er in unerquicklicher Weife zwifchen Einflüffen Michelangelo's, Dürer's und feiner eigenen Auffaffung hin und her. Befonders unharmonifch in Formen und Färbung ift die grofse Kreuzigung in der Sammlung Zur Mühlen, ruhiger und beffer find die beiden Flügel mit Stiftern und Heiligen von 1560 in derfelben Sammlung, und demfelben Jahre gehören auch eine Kreuzigung im Mufeum des Kunftvereins und ein tüchtiges Porträt beim Freiherrn von Heeremann in Münfter an. Leerer fchon ift das Bildnifs des Domherrn von Raesfeld von 1566 im Kunftverein. Ferner befitzt das erzbifchöfliche Mufeum zu Utrecht ein jüngftes Gericht, die Galerie von Augsburg eine Reihe fchwacher Bruftbilder der Propheten und Sibyllen von feiner Hand. Von den übrigen Bildern, die fich noch in Münfter befinden, fei nur noch der Tafel mit dem Engel auf dem leeren Grabe und des Gegenftückes, welches eine Kreuzigung darftellt, im Dome, gedacht. Diefe beiden Bilder find 1594 gemalt und zeigen in lehrreicher Weife, wie der Meifter in feinen letzten Lebensjahren wieder harmonifcher und einheitlicher in feinem braunen Ton, aber auch immer verblafener und leerer im malerifchen Vortrag wurde. — Von *Ludger Zum Ring d. j.*, der als etwas jüngerer Bruder Hermann's angefehen werden mufs, aber nach Braunfchweig überfiedelte, befitzt die Berliner Galerie das bezeichnete, von 1562 datirte merkwürdige Bild, welches die Hochzeit von Cana in einem Hinterzimmer, vorn aber die mit reichem Stillleben ausgeftattete Küche darftellt. Im Privatbefitze in Münfter befindet fich von feiner Hand ein zierlich mit Gefchichten und allegorifchen Geftalten bemaltes bezeichnetes und von 1591 datirtes Köfferchen.[1]) Im Uebrigen find nur Bildniffe feiner Hand bekannt. Ein männliches Bildnifs befitzt Herr Rittergutsbefitzer Löb bei Hamm, ein weibliches Herr Konful Ed. F. Weber in Hamburg; das Bildnifs des Doktors Chemmitzer von 1569 befindet fich im Kunftverein zu Münfter. Diefe find, wie faft alle Bildniffe der Zum Ring, in kleinem Formate gehalten, aber viel klarer und beftimmter gemalt, als diejenigen Hermann's. Seine beiden fchönften Bildniffe find jedoch das faft lebensgrofse Ehepaar in der Sammlung von Zur Mühlen in Münfter: der Mann im fchwarzen Rock mit hohem fchwarzen Hut, die Frau mit rothem Sammetkragen und reicher Goldkette. Im Gegenfatze zu den tiefen, braunen Schatten Hermann Zum Ring's, fehen wir hier eine ganz einfache, helle, faft fchattenlofe doch aber körperlich wirkende Modellirung und eine grofse Sorgfalt in der Behandlung der reichen Zeittrachten. Ganz in den Bahnen der Italiener wandelt erft *Nikolaus Zum Ring*, ein Sohn Hermann's, der in das 17. Jahrhundert hineinlebte. Im Magazin der Ludgerikirche zu Münfter fah der Verfaffer eine nicht unintereffant komponirte, von 1598 datirte und bezeichnete Grablegung Chrifti mit der Stifterin und den vier Evangeliften von der Hand diefes Meifters.

in Utrecht. in Augsburg. in Münfter. Ludger Zum Ring d. j. in Berlin. in Münfter. in Hamm. in Hamburg. in Münfter. Nikolaus Zum Ring.

1) Handfchriftliche Mittheilung von *J. B. Nordhoff*.

K. Die öſterreichiſchen Maler.

Fremde Meiſter in Oeſterreich.

In den Ländern, welche heute die öſterreichiſch-ungariſche Monarchie bilden, iſt die erſte Hälfte des 16. Jahrhunderts arm an einheimiſchen Leiſtungen der Malerei. Für beſſere Gemälde wurden vielfach fremde, vor allen Dingen Nürnbergiſche Hände in Anſpruch genommen. So fanden wir Hans Sueſs

Polen.

von Kulmbach (oben S. 405) in Krakau thätig; die Bilder der einheimiſchen weſtpolniſchen Maler unter deutſchem Einfluſs aber, welche in jenen Gegenden erhalten ſind, werden als ſehr mittelmäſsig geſchildert: ſchematiſch in der Gruppirung, jedoch erkennbar an nationalen Anklängen in Typen und Trachten.[1])

Böhmen.

So deuten die in Böhmen erhaltenen Gemälde dieſer Epoche vielfach auf Nürnbergiſchen Urſprung hin, und es findet ſich »keine Spur davon, daſs jetzt etwa

Tyrol.

eine ſpecifiſch czechiſche Kunſtrichtung aufgetreten wäre;«[2]) und ſelbſt in Tyrol, wo im 15. Jahrhundert ein Meiſter von der Bedeutung Pacher's (oben S. 127) thätig geweſen war, ſehen wir zwiſchen 1516 und 1528 im Kreuzgang des Franciſkanerkloſters zu Schwaz 22, leider zum Theil zerſtörte Gemälde aus dem Leben Jeſu entſtehen, deren Stil den Einfluſs Dürer's zeigt.[3]) Doch ging aus

Paul Dax.

Tyrol um dieſe Zeit *Paul Dax* (geb. 1503, geſt. 1561) hervor, ein vielſeitiger Meiſter, der ſchon 1526 einen Namen als Maler hatte, ſeit 1530 als Glasmaler Tüchtiges leiſtete, z. B. um 1540 Glasgemälde für die Hofkirche zu Innsbruck

Salzburg.

ſchuf, ſchlieſslich aber zur Baukunſt überging.[4]) Auch in Salzburg laſſen ſich aus der erſten Zeit des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Malern nachweiſen, die jedoch mit den erhaltenen, zwiſchen fränkiſchen, ſchwäbiſchen und italieniſchen Einflüſſen hin- und herſchwankenden Gemälden nicht in ſichere Beziehung zu ſetzen ſind: das Altärchen von 1523 aus der Salinenkirche zu Reichen-

Werke mit italieniſchem Einfluſſe

hall, jetzt im Nationalmuſeum zu München, zeigt ſchon ein entwickeltes italieniſirendes Renaiſſancegefühl.[5]) Aus Oeſterreich ſtammende Werke, welche deut-

in Schleiſsheim, in Augsburg.

lich den Einfluſs Mantegna's zeigen, beſitzen die Galerien von Schleiſsheim und Augsburg. In Wien war zu Anfang des Jahrhunderts noch der Meiſter Rueland (oben S. 127) thätig. Die Kaiſer, deren ſtändige Reſidenz dazumal

Hofmaler der Kaiſer.

Wien noch nicht war, hatten zum Theil auswärtige Hofmaler. Als Hofmaler Ferdinand's I. taucht aber ein echt öſterreichiſcher Meiſter auf, der in manchen Beziehungen an den Beginn einer Geſchichte der neueren Malerei in Oeſter-

---

1) *Lusszkiewcz:* die Krakauer Malergilde im XV. u. XVI. Jahrhundert in den Publikationen der Krakauer Akademie der Wiſſenſchaften, nach den Mittheilungen des Inſtituts für öſterr. Geſchichtsforſchung 1881, S. 160 ff.

2) *M. Pangerl:* Notizen zur Geſchichte der Malerei in Böhmen. Quellenſchriften XIII. (1878) S. 50—51.

3) Noch im 8. Bande von *Schnaaſe's* Geſchichte der bildenden Künſte (1879) werden ſie für Werke des Nürnbergers *Caspar Roſenthaler* erklärt. Man vgl. beſonders *B. Schöpf* in den Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion 1863 (VIII, S. 108 ff.). Allein ſchon 1865 hat *D. Schoenherr* in derſelben Zeitſchrift S. XXI—XXIV eine Entgegnung veröffentlicht, nach welcher wir den »fürnehmen« Nürnberger Casp. Roſenthaler nur noch als Bauherrn des Kloſters und Stifter der Bilder, nicht mehr als Maler anſehen können

4) *D. Schoenherr* im Archiv für Geſchichte und Alterthumskunde Tyrols, 1865, S. 317 ff. Im Ferdinandeum zu Innsbruck ſein Selbſtporträt als Landsknecht.

5) *J. Sighart:* Maler und Malereien im Salzburger Lande; in den Mittheilungen des k. k. Centralkommiſſion 1866, S. 77.

reich geſtellt werden kann. Dieſer Meiſter war *Jakob Seiſenegger*, welcher, 1505 geboren, ſeit der Wahl Ferdinand's zum römiſchen König (1531) deſſen Hofmaler war und 1567 ſtarb.[1]) Aus einer eigenhändigen Liſte, in welcher der Meiſter 28 Bilder aufzählt, die er ſchon bis 1535 für Ferdinand gemalt hatte, geht hervor, daſs er in erſter Linie Bildniſsmaler war; und einige Bildniſſe ſeiner Hand ſind neuerdings auch wieder nachgewieſen worden: ein Miniaturbild der Königin Anna in dem Gebetbuch König Ferdinand's I., ein bezeichnetes und von 1532 datirtes Bildniſs Kaiſer Karl's V., mit dem Waſſerhunde, jetzt in Wien, wie ein zweites, ſpäteres, nicht mehr nach dem Leben gemaltes Bildniſs desſelben Kaiſers; dazu einige Verwandte Ferdinand's in der Ambraſer Sammlung zu Wien. Dieſe Bilder laſſen einen tüchtigen deutſchen Meiſter unter venezianiſchem Einfluſs erkennen; anfangs entſpricht ſein kühler, klarer Ton, ſeine ſorgfältige Durchführung und feſte, aber einfache Modellirung in der Hauptſache doch dem deutſchen Porträtſtil jener Tage, ſpäter ſuchte er Tizian's Breite nachzuahmen und verlor dadurch ſeine eigenartige Bedeutung.

Jakob Seiſenegger.

Seine Bildniſſe in Wien.

1) *Ernſt Birk:* Jak. Seiſenegger in den Mittheilungen des k. k. Centralcommiſſion 1864, S. 70—94 (auch ſeparat gedruckt). Dazu *E. v. Engerth* in Lützow's Zeitſchrift X. (1875), S. 152—158.



ZWEITER ABSCHNITT.

Die niederländische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.[1])

Der Kunftfinn der Niederlander.

In keinem Lande nördlich der Alpen lagen im 16. Jahrhundert die blühenden Städte fo nahe bei einander und waren die reichen Bürger fo prachtliebend und kunftfinnig, wie in den Niederlanden. Es ift daher natürlich, dafs die Pflege der Malerei, welche fich hier fchon im 15. Jahrhundert zur eigentlichen Nationalkunft entwickelt hatte, in diefen Städten jetzt keineswegs vernachläffigt wurde. Hatte fie im 15. Jahrhundert an einigen Orten noch glänzendere Erfolge aufzuweifen, als jetzt, fo nahm fie an Umfang doch immer noch zu; und mufsten gerade die in politifcher, kommercieller und künftlerifcher Beziehung leitenden Städte der vorigen Epoche, wie Brügge und Gent, ihre Vorherrfchaft auf allen diefen Gebieten nunmehr an andere Städte, wie Antwerpen und Brüffel, abtreten, fo breitete das Netz der künftlerifch geleiteten Malerwerkftätten fich dadurch nur um fo rafcher über das ganze Land aus. Diefe Ausdehnung, welche mit der Erweiterung der internationalen Beziehungen der Niederlande Hand in Hand ging, hatte ein allmähliches Verfchwimmen und Verfchwinden der reizvollen nationalen Eigenthümlichkeiten der niederländifchen Kunft zur Folge. Gerade weil die Anforderungen, welche die neue Aera an die Entwicklung des Stils zur gröfseren Klarheit, Freiheit und Abrundung ftellte, den weltkundigen niederländifchen Meiftern früher und entfchiedener zum Bewufstfein kamen, als ihren innerlicher veranlagten oberdeutfchen Fachgenoffen, lenkten fie auch früher als diefe in die von den italienifchen Welt-

Veranderung der tonangebenden Städte: Antwerpen und Brussel.

Charakter der niederländifchen Malerei diefes Zeitraums.

1) Literatur: Die oben, S. 8, Anm. 1, genannten Werke von *Vafari*, *Guicciardini*, *van Mander*, *A. Michiels*. — Die oben, S. 368, Anm. 1, genannten Werke von *Sandrart*, *Fiorillo*, *Förfter*, *Waagen* und *Crowe*. Ferner für diefen Abfchnitt fchon: *G. Rathgeber:* Annalen der niederl. Malerei. Gotha 1839—1844. — *C. Immerzeel:* De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders. Amfterdam 1842—1843. — *Chr. Kramm:* Fortfetzung und Ergänzung des Werkes von Immerzeel unter demfelben Titel, Amfterdam 1857—1864. — Die Kataloge der Mufeen von Antwerpen und Brüffel, welche *Pinchart's* Urkundenforfchungen verwerthet haben. — Uebrigens hat *L. Scheibler*, wie über die Deutfchen, fo auch über die Niederländer diefes Zeitraums die eingehendften Studien gemacht und dem Verfaffer auch für diefen Abfchnitt fein handfchriftliches Material in dankenswerthefter Weife zur Verfügung geftellt.

gröfsen vorgezeichneten neuen Bahnen ein; und weil die Landesfürften eine Reihe der tüchtigften Meifter in ihren Dienft nahmen, wurde die Kunft als Liebhaberei ariftokratifcher Kreife dem Modegefchmacke unterworfen. Nur wenige Meifter blieben befonnen genug, den Fortfchritt zu gröfserer und freierer Auffaffung von innen heraus, auf dem Boden der heimifchen Ueberlieferungen zu fuchen; und diefe wenigen, wie Q. Maffys im Süden, Lukas van Leyden (wenigftens während der längften Zeit feines Wirkens) im Norden, gelten uns denn freilich auch als die mafsgebendften Vertreter der niederländifchen Kunft diefes Zeitraums. Da nun aber weder diefe nationaler gefinnten Meifter alles Italienifche verfchmähten, wie fie fich z. B. der Aufnahme der architektonifchen Formen des Südens, fo gut fie diefelben verftanden, nicht entziehen konnten, noch auch jene Führer der italifirenden Bewegung fich jetzt fchon fo blindlings ihren Vorbildern gefangen gaben, als dafs die Erinnerungen an ihre altvlämifche Jugendzeit in ihren Werken nicht noch mehr oder minder vernehmlich nachklingen follte, fo läfst fich eine fcharfe Sonderung der beiden Strömungen für diefe Epoche noch nicht durchführen. Vielmehr mufs die erfte Generation der niederländifchen Meifter, welche nach Italien pilgerten, fchon hier mitbehandelt werden und müffen erft ihre Schüler, welche den Zufammenhang mit der nordifchen Empfindungsweife fo gut wie ganz verloren, in einen fpäteren Abfchnitt verwiefen werden.

A. Die vlämifchen und brabantifchen Meifter.

Antwerpen.

Wie Antwerpen[1]) fich in den erften Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zur Handelshauptftadt der Niederlande emporfchwang, fo befafs es in diefer Zeit auch den Hauptmeifter der niederländifchen Malerei. *Quinten Maffys* (auch Meffys, Matsys und Metsys gefchrieben)[2]) war vor 1460 in Antwerpen[3]) geboren, 1491 als Meifter in die dortige St. Lukas-Gilde aufgenommen worden. Er verheirathete fich um 1480 zum erften, 1508 oder 1509 zum zweiten Male. Er erwarb mehrere anfehnliche Bürgerhäufer in Antwerpen, er ftand mit Männern, wie Aegidius, Erasmus und Dürer in perfönlichem Verkehre und ftarb im Vollgenuffe weitverbreiteten Künftlerruhmes zwifchen dem 13. Juli und 16. September 1530.

Quinten Maffys. Sein Leben

Sein Kunftcharakter.

In der That gehört Q. Maffys zu den älteften und mafsgebendften Meiftern der neuen Aera im Norden. Mit kühnem Griffe rückte er die menfchlichen Geftalten, welche feine älteren Landsleute nur gleichwerthig mit der Architektur oder der Landfchaft behandelt und in der Regel im Mittelgrunde in Aktion

---

1) *Max Roofes*: Geschiedenis der Antwerpfche Schilderschool, Gent 1879. Deutfche Ausgabe von *Franz Reber*, München 1880. — *F. J. van d. Branden:* Gefchiedenis der Antwerpfche Schilderfchool. Antwerpen 1879 ff. — *Ph. Rombouts* und *Th. van Lerius:* De Liggeren en andere hiftorifche archieven der Antwerpfche Sint Lukas-Gilde. Antwerpen en s'Gravenhage 1864—1876.

2) Alte Monographie: *Alex. van Fornenbergh:* Den Antwerpfche Proteus, Antwerpen 1658. — *Van Even:* L'ancienne école de peinture de Louvain, Bruxelles 1870. — *Max Roofes* (a. a. O. deutfch) S. 34—60.

3) Auch wir halten die Streitfrage, ob Löwen oder Antwerpen die Geburtsftadt des Meifters fei, durch *P. Génard's* Schrift: »Nasporingen over den geboortsplaats en de familie van Quinten Maffijs, Antw. 1870« für entfchieden.

verfetzt hatten, in den Vordergrund, die Landfchaften aber in die freilich nicht immer mit guter Perfpektive ausgeftatteten hinteren Gründe feiner Bilder; und mit dramatifchem Sinne fetzte er die auf diefe Weife zur Lebensgröfse ausgewachfenen Hauptperfonen der hiftorifchen Darftellungen in lebhafte und leidenfchaftliche Beziehungen zu einander. Die Formen feiner Geftalten find freilich noch hager und fpröde, ihre Bewegungen noch eckig, die Linien feiner Kompofitionen noch nicht durch Schönheitsregeln gebunden; in diefen Beziehungen könnten feine Darftellungen fogar nur als räumliche, nicht als ideale Vergröfserungen ihrer altvlämifchen Vorgängerinnen erfcheinen; aber die Vergröfserung der Charaktere und ihre Belebung von innen heraus ift um fo entfcheidender für den grofsartigeren Gefammteindruck. Natürlich geht auch bei Q. Maffys mit der breiteren Auffaffung eine breitere Pinfelführung Hand in Hand; doch bleibt er auf der foliden Grundlage der technifchen Traditionen der van Eyck'fchen Schule ftehen; foweit er es darftellt, vernachläffigt er das Beiwerk nicht; feine landfchaftlichen Gründe fpielen in ihrer Eigenart fogar eine Rolle in der Entwicklungsgefchichte der Landfchaftsmalerei; und fein malerifcher Vortrag ift trotz feiner gröfseren Breite und Flüffigkeit aufserordentlich beftimmt und gediegen. Das Fleifch modellirt er faft ohne Schatten und erreicht doch den Eindruck plaftifcher Rundung; die Gewänder läfst er oft in verfchiedenen Farben fchillern, oft in gebrochenen, gedämpften Lokaltönen glänzen, ja, er weifs feiner Palette mehr Töne zu entlocken als alle feine Vorgänger, und doch erzielt er eine ruhige, weiche und zugleich helle, kühle Harmonie der Gefammtftimmung.

Das Altarwerk des Brüffeler Mufeums.

Als fein älteftes erhaltenes grofses Gemälde haben wir das 1509 vollendete Altarwerk aus der Peterskirche zu Löwen (Fig. 310), jetzt im Brüffeler Mufeum, anzufehen. Das Mittelbild enthält eine der jener Zeit geläufigen Darftellungen der hl. Sippe. Durch drei Bögen einer phantaftifchen, erft leicht von der Renaiffance berührten Architektur blickt man in eine helle Berglandfchaft hinaus. Die heiligen Frauen fitzen mit ihren Kindern im Vordergrunde vor einer Baluftrade; zwifchen diefer und den Bogenpfeilern ftehen die heiligen Männer, welche ruhig herabfchauen. Hier ift freilich von dramatifchem Leben noch keine Rede. Der traditionelle Stoff erheifchte auch das traditionelle, friedliche Traumleben. Aber die einzelnen Geftalten find grofs und greifbar durchgebildet, find trotz der gefenkten Augenlider mit eigenem Seelenleben ausgeftattet; und die dramatifche Kraft des Meifters kommt dann auf den von aufsen und innen bemalten Flügeln, welche Scenen aus dem Leben von Maria's Eltern zeigen, nur um fo packender zum Durchbruch. Es find Bilder von aufserordentlicher Lebendigkeit der Motive und von rührender Tiefe der Auffaffung.

Das Altarwerk des Antwerpener Mufeums.

Schon vor der Vollendung diefes Löwener Altares, fchon 1508, hatte die Antwerpener Schreinerzunft ein anderes grofses Altarwerk bei Quinten Maffys beftellt; und diefes, wahrfcheinlich fpäter vollendete Werk zeigt alle jene Fortfchritte des Meifters, die wir hervorgehoben haben. Es ift das grofse Triptychon des Antwerpener Mufeums (Fig. 311), welches von jeher für das Hauptwerk Quinten's gegolten hat.[1]) Das Mittelbild, welches die Beweinung Chrifti

1) Am geiftvollften hat *K. Schnaafe* diefes Gemälde (fchon 1834 in feinen »Niederländifchen Briefen«, S. 234—246) gewürdigt.

darstellt, gehört immer noch zu den gewaltigsten und ergreifendsten Kompositionen, welche die Kunst geschaffen. Gerade hier ist die Hauptscene, welche vier Männer und fünf Frauen um den Leichnam des Heilands beschäftigt zeigt, so in den Vordergrund gerückt, dass sie zugleich fast die ganze Bildfläche ausfüllt; gerade hier ist die gemeinsame Handlung und die gemeinsame Trauer



Fig. 31c. Q. Massys: Mittelbild des Flügelaltars aus der Peterskirche zu Löwen. Brüsseler Museum.

Aller mit dramatischer Geschlossenheit und mit leidenschaftlichem Pathos zum Ausdruck gekommen; gerade hier zeigt sich die Gabe des Meisters, eine buntschillernde Farbenpracht einer bestimmten, angemessenen Tonart dienstbar zu machen. Auf dem linken Flügel ist hinten in der Ferne die Hinrichtung Johannis des Täufers veranschaulicht; vorn aber ist das Gastmahl des Herodes dargestellt; des Königs Töchterchen ist gerade im Begriffe, die Schüssel mit

dem Haupte des Täufers auf den Tiſch zu ſetzen. Der rechte Flügel ſtellt dar, wie Johannes der Evangeliſt in Oel geſotten wird. Die Handlung iſt hier in etwas allzugedrängter Fülle, aber ſtramm und lebendig erzählt; die packende Charakteriſtik der Henkersknechte ſtreift an die Karikatur. Die Auſsenſeiten ſtellen die beiden Johannes grau in grau in ſtatuariſcher Auffaſſung dar.

Sonſtige Gemälde Quinten's ſind ebenſo ſelten, wie Schulkopien nach ihnen



Fig. 311. Q. Maſſys: Die Grablegung Chriſti. Muſeum zu Antwerpen.

Sonſtige religiöſe Gemälde Quinten's

häufig ſind. Doch giebt es zunächſt einige weniger umfangreiche religiöſe Darſtellungen ſeiner Hand. Zu den ſchönſten derſelben gehört die thronende Madonna, welche ihrem nackten Knäbchen einen Kuſs auf die Lippen drückt, in der Berliner Galerie; und in der Petersburger Eremitage befindet ſich die Darſtellung der Himmelskönigin, wie ſie dem Könige David und ſeinen Propheten, dem Kaiſer Auguſtus und ſeinen Sibyllen erſcheint. Zu den beſten religiöſen Einzelgeſtalten des Meiſters gehören die Bruſtbilder des Heilandes mit ſegnend erhobener Rechten und der Madonna mit goldener Krone und durchſichtigem

in Berlin, in Petersburg.

Schleier im Antwerpener Mufeum. Die Schulkopien und Nachahmungen diefer Bilder zeigen oft einzelne Veränderungen, fo auch diejenigen der Londoner National-Galerie. Die fchönften Halbfiguren der Magdalena mit dem Salbgefäfs aber, welche Quinten gemalt, befinden fich im Befitze der James Rothfchild'fchen Erben in Paris und im (kleineren) Palazzo Manfi zu Lucca.

in Antwerpen. in London.

in Paris. in Lucca.

Quinten Maffys ift jedoch auch der Vater einer befonderen Gattung von Sittenbildern mit grofsen Halbfiguren, welche Zahl- oder Zählfcenen in Gefchäftsftuben darftellen. In der Regel find fie zu zweien vor einem Tifche gruppirt, diefe Wucherer oder Geldwechsler, diefe Anwälte mit ihrem Klienten, diefe Kaufleute mit ihrer Frau, diefe Einnehmer mit dem Steuerzahler. Auf die Benennungen kommt es nicht an. Es find lebendig dem Antwerpener Gefchäftsleben abgelaufchte, mit eindringlicher, oft herber Schärfe aufgefafste, mit etwas alterthümlicher, kräftiger, forgfältiger Pinfelführung gemalte Genreftücke. Die Zahl diefer Bilder, welche wir dem Meifter felbft zufchreiben dürfen, ift jedoch nur eine ganz kleine. Als eigenhändig anerkannt ift nur das mit feinem Namen und der Jahreszahl 1514 bezeichnete Bild des Louvre (Fig. 312), welches den reichen Mann zeigt, wie er feine Goldftücke wägt, während die Blicke feiner Gattin, die gedankenlos in einem Bilderbuche blättert, wohlgefällig zur Wagfchale hinüberfchweifen.

Quinten's Genrebilder.



Fig. 312. Q. Maffys: Der Kaufmann und feine Frau. Louvre.

Der Goldwager im Louvre

Schon diefe Bilder zeigen in ihrer realiftifchen Wiedergabe der Perfönlichkeiten, dafs Quinten ein Porträtmaler erften Ranges ift; und das beftätigen die wenigen noch vorhandenen Bildniffe feiner Hand. Wir wiffen, dafs er Erasmus von Rotterdam und Petrus Aegidius gemalt hatte. Aber von diefen hat fich nur das fprechende Bildnifs des letzteren zu Longford Caftle bei Salisbury erhalten. Für Werke feiner Hand halten wir jedoch auch das (leider befchädigte) Bruftbild eines jungen Mannes in der Berliner Galerie (No. 615) und die kräftige Darftellung Jean Carondelet's in der Münchener Pinakothek (No. 741).

Quinten's Bildniffe

in Longford Caftle.

in Berlin.

in München.

Auch Quinten's Sohn *Jan Maffys* [1]) wurde ein feiner Zeit berühmter Maler. Karel van Mander hebt jedoch nur eine Wechslerfcene feiner Hand hervor;

Jan Maffys.

1) *Max Roofes'* Anficht (a. a. O. vläm. S. 94, deutfch S. 59—60), dafs Quinten zwei Söhne Namens Jan, aus jeder Ehe einen, gehabt habe, die beide Maler geworden feien, und dafs die

und es ist möglich, ja wahrscheinlich, dass in der That manche der zahlreichen erhaltenen Genrestücke im Stile seines Vaters, die zu schwach für diesen sind, von Jan herrühren, der dann eben in seiner früheren Zeit seinen Vater kopirt und nachgeahmt haben würde. Die Sammlungen von München, Madrid, Berlin, Wien und Petersburg besitzen derartige Bilder; eins ihrer besten ist die Darstellung der »beiden Geizhälse« zu Windsor Castle. Mit Sicherheit ist jedoch keins dieser Gemälde dem Jan zuzuschreiben. Mit Sicherheit lernen wir ihn vielmehr erst in seinen späteren, seit 1558 bezeichneten und datirten Bildern kennen. Da er sich in diesen aber bald mit gröſserer, bald mit geringerer Entschiedenheit von dem Stile seines Vaters emancipirt und der Moderichtung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts folgt, so kann er erst mit den Meistern dieser späteren Epoche besprochen werden.

Die beiden Geizhälse in Windsor-Castle.

Marinus van Roymerswale.

Ein Nachahmer Quinten's, den wir wegen seines engen Anschlusses an diesen schon hier behandeln, obgleich er aus Seeland in Holland gebürtig war, hat die meisten seiner Bilder glücklicherweise bezeichnet. Wir meinen *Marinus van Roymerswale* oder *Marinus van Zeeuw*, dessen Blüthezeit, wie die Daten auf seinen Bildern beweisen, zwischen 1521 und 1560 fällt. Es sind groſse Halbfigurenbilder, deren Kompositionen Quinten Massys folgen, während ihr anscheinender Realismus konventioneller in der absichtlichen Hervorhebung von Runzeln und Unebenheiten, ihre malerische Behandlung leerer und rauher zugleich, ihre Färbung monotoner ist. Die religiösen Gemälde des Marinus zeigen einen genrehaften Anflug. Die Madrider Galerie besitzt von seiner Hand eine Madonna, welche ihr Kind stillt, und eine bezeichnete frühe Darstellung des H. Hieronymus in seiner Zelle, die Madrider Akademiesammlung ebenfalls einen H. Hieronymus, der reifer als jener, auch erst von 1535 datirt ist. Ganz in seinem Elemente ist Marinus in seinen Geschäftsstubenbildern, deren stilllebenartiges Beiwerk er mit groſser Vorliebe behandelt. In der Münchner Pinakothek befindet sich der Sachwalter, der den Bauern eine Urkunde erklärt, 1542 gemalt; dazu der 1538 gemalte Geldwechsler mit seiner Frau, den Marinus oft wiederholt hat. Dasselbe Paar zeigt das Dresdner Bild von 1541, das Madrider Bild von 1558 und das Kopenhagner Bild, welches noch einen Jungen mit einem Briefe hinzufügt, von 1560; auch die „Geldwechsler" der Londoner Nationalgalerie (No. 944) sind sicher von seiner Hand.

Seine Bilder in Madrid.

in München.

in Dresden.

in Kopenhagen.

in London.

Peter Huys.

Ein noch späterer Nachfolger Quinten's in Antwerpen war *Peter Huys*, von dem z. B. die Berliner Galerie die bezeichnete und von 1571 datirte Darstellung des Dudelsackpfeifers besitzt, den eine Alte beschwindelt.

Brügge.

Wenden wir uns nunmehr nach Brügge, so müssen wir zunächst betonen, dass diese Stadt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufhörte, tonangebend zu sein. Freilich lebten hier immer noch einige tüchtige Maler. Da wir aber *Jean Prevost* als geborenen Hennegauer erst im folgenden Kapitel besprechen wollen und von *Pieter Claeissens d. ä.*, einem Brügger Maler, welcher 1500 geboren war, 1516 Lehrling, 1529 Meister der Brügger Gilde wurde und

Pieter Claeissens.

Genrestücke im Stile Quinten's dem älteren Jan zuzuschreiben seien, ist nicht zu acceptiren. Man vgl. darüber *F. J. v. d. Branden* a. a. O., S. 135—145. Von dem älteren Jan Massys, der Maler war und 1501 Meister wurde, wissen wir gar nichts, am wenigsten, dass er ein Sohn Quinten's gewesen. Alle alten Schriftsteller kennen nur einen Sohn Quinten's namens Jan.

1576 ftarb, kein authentifches Bild nachweifen können, fo wenden wir uns fofort zu *Lancelot Blondeel*, einem Meifter, welcher fchon früh in Brügge im halbwegs italifirenden, hier und da an Correggio erinnernden Stile malte. Nach van Mander war er urfprünglich Maurer und behielt daher die Mauerkelle als Künftlerzeichen bei; 1520 malte er fchon für die Stadt Brügge, 1530 wurde er Meifter, am 4. März 1561 ftarb er.[1]) Er war zugleich Baumeifter und Ingenieur und mufs nach van Mander auch als Maler von grofser Vielfeitigkeit gewefen fein. Wir kennen jedoch nur religiöfe Bilder feiner Hand, die fich durch eine kalte Formengebung im Körperlichen, aber durch eine reiche, warme Fülle im Dekorativen und Architektonifchen kennzeichnen. Von feiner Hand befitzt die Jakobskirche zu Brügge ein wenig anziehendes, 1523 gemaltes Altarwerk mit Heiligen, die Kathedrale derfelben Stadt aber die viel bedeutendere, 1545 vollendete Darftellung der zwifchen Heiligen thronenden Madonna; und aus demfelben Jahre befitzt die Brügger Akademie die Darftellung des hl. Lukas, wie er die Madonna malt. Sein fchönftes Bild aber befindet fich in der Kathedrale von Tournay. Es verherrlicht den Ruhm der hl. Jungfrau und zeigt alle charakteriftifchen Merkmale feiner Hand.[2])

Lancelot Blondeel. Erhaltene Bilder in Brügge. in Tournay.

Einen bedeutenderen Meifter befafs Brüffel fchon in den erften Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts in *Barend van Orley*. Die neuere Forfchung (A. Pinchart) hat ermittelt, dafs er als Sohn des 1466 geborenen Malers *Valentin van Orley* zwifchen 1488 und 1490 in Brüffel zur Welt gekommen war, dafs er hier 1518 zum Hofmaler Margaretha's von Oefterreich ernannt, 1527 wegen Ketzerei verurtheilt und aus dem Hofdienft entlaffen, 1532 aber von Maria von Ungarn zu Gnaden wieder angenommen wurde und 1541 ftarb. Dafs er auch für Karl V. thätig gewefen, berichtet van Mander. Dafs er in Rom in Raphael's Schule gelernt habe, erzählen weder Vafari noch van Mander. Nicht unwahrfcheinlich erfcheint uns jedoch, dafs er zwifchen 1527 und 1532, alfo nach feiner Abfetzung und vor feiner Begnadigung in Rom gewefen fei.

Brüffel. Barend van Orley. Sein Leben.

Barend van Orley knüpft in feinen früheren Werken an Gerard David an, fucht jedoch von Anfang an mitzuverwerthen, was er von italienifcher Kompofitionsweife und Formengebung in Erfahrung gebracht hat. Immerhin fteht der mit feinem Namen bezeichnete Altar, deffen zweitheiliges Mittelbild mit Scenen aus der Legende der Apoftel Thomas und Matthias fich im Wiener Belvedere (Oberes Stockwerk II, No. 59) befindet, während feine Flügel unerkannt in der Brüffeler Galerie (No. 78)[3]) hängen, noch im wefentlichen auf altniederländifchen Boden; und ihm fchliefst fich z. B. eine Tafel der Turiner Galerie (Nr. 318) an, welche eine unerklärte Wunderfcene darftellt. Viel entfchiedener geht Orley während der mittleren Periode feines Schaffens im Sinne Mabufe's (fiehe unten S. 517 ff.) auf die italienifche Formenfprache ein. Aber immer noch be-

Orley's erfte Stilperiode. Bilder in Wien, in Turin. Orley's mittlere Stilperiode.

1) *James Weale*: Catalogue de Musée de l'académie de Bruges, 1861, p. 32.

2) Vgl. *Alfr. Michels* a. a. O. V, p. 52. — Ueber das früher Lancelot zugefchriebene jüngfte Gericht der Berliner Galerie fiehe unten, S. 526. Aber auch die thronende Madonna der Berliner Sammlung ift, nach *Scheibler*, ebenfowenig von feiner Hand, wie der thronende Petrus des Brüffeler Mufeums.

3) Handfchriftliche Notizen von *L. Scheibler*. Gerade die Brüffeler Flügel geben auch die richtige Deutung des Wiener Mittelbildes.

wahrt er sich eine gewisse würdige Zurückhaltung; die Landschaften zeigen noch die Behandlung der van Eyck'schen Schule, und in den Figurenkompositionen tritt das Fremde doch selbständig verarbeitet zu Tage. Die anmuthigen Gestalten, die edlen, ovalen Frauenköpfe, die ernst durchdachte Geberdensprache erscheinen ebensogut als sein Eigenthum, wie das kalte bräunliche Roth der Fleischtöne (besonders bei Männern) und der durch dasselbe bedingte, nicht unharmonische, aber auch nicht eben anziehende schwere Gesammtton seiner ziemlich breit und derb gemalten Bilder. Das Hauptwerk dieser mittleren Zeit Orley's ist das bezeichnete und von 1521 datirte Triptychon der Brüsseler Galerie, dessen Mittelbild die Prüfungen Hiobs darstellt; und ihm schliesst sich die Beweinung Christi in derselben Sammlung an. Zu seinen schönsten Bildern dieser Epoche, die der Verfasser gesehen, gehört die hl. Familie im Besitze Lord Scarsdale's zu Keddleston Hall bei Derby; und mit Recht berühmt ist die nach einer Komposition Leonardo da Vinci's ausgeführte Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der Royal Institution zu Liverpool. [1])

Bilder in Brüssel. — in Keddleston Hall. — in Liverpool.

In den keineswegs seltenen Bildern seiner letzten Epoche endlich merkt man die Absicht, den Stil der römischen Schule nachzuahmen, in aufdringlicherer Weise. Das beglaubigte Hauptbild dieser Art ist das jüngste Gericht mit den Werken der Barmherzigkeit im Elisabeth-Hospital zu Antwerpen. Ein zweites Hauptwerk ist der Altar mit doppelten Flügeln in der Marienkirche zu Lübeck, dessen inneres Mittelbild die Verehrung der hl. Dreieinigkeit darstellt. Von Galeriebildern seien nur noch das Rundbild der hl. Familie in der Dresdener Sammlung, die Disputation zwischen einem Bischof und einem Ketzer in der Münchener Pinakothek (Nr. 651, im Markgraf'schen Katalog richtig Orley genannt) und zwei Flügel der Brüsseler Galerie (No. 79, datirt 1528, dort »unbekannt«) hervorgehoben. Echte Bildnisse seiner Hand besitzt die Brüsseler Galerie.

Orley's letzte Stilperiode. — Bilder in Antwerpen, in Lübeck, in Dresden, in München, in Brüssel.

Sein hervorragendes Kompositionstalent kam B. van Orley auch bei seinen Entwürfen für die Brüsseler Fabriken gewebter Wandbehänge zu statten. Die Tapeten mit kaiserlichen Jagden, welche er nach van Mander für Karl V. ausgeführt, sind seit kurzem im Louvre zu Paris ausgestellt. Verschiedene der nach seinen Entwürfen angefertigten Teppiche befinden sich in Madrid.

Orley's Tapeten.

Als Schüler Barend van Orley's haben wir den *Meister der weiblichen Halbfiguren* anzusehen, dessen Namen wir nicht kennen. Waagen [2]) hat ihm mit Recht eine Reihe weiblicher Halbfiguren ausgesprochen raphaelischen Charakters zuerkannt. Aber auch der grosse Kreuzigungs-Altar der Turiner Galerie, welcher dort unter Orley's Namen geht, muss ihm zugeschrieben werden.

Der Meister der weiblichen Halbfiguren.

Unter dem Einfluss der späteren Bilder Orley's steht auch *Jan van Rillaer* der Löwener Meister dieser Zeit, der nur als Monogrammist bekannt war, bis van Even [3]) seinen Namen entdeckte und einige Nachrichten über ihn brachte. Er starb 1568. Passavant [4]) kennt fünf Kupferstiche seiner Hand. Seine Hauptbilder befinden sich im Rathhause und in der Peterskirche zu Löwen. Eine

Jan van Rillaer. — Seine Kupferstiche. — Seine Bilder in Lowen.

1) Vgl. *Waagen*, Treasures of Art III, p. 392 und III, p. 236—237.

2) z. B. Kunstdenkmäler in Wien, I. S. 324.

3) Histoire de la peinture de Louvain, früherer Abdruck im Messager des sciences, 1864, S. 311—313, 315—316.

4) Peintre graveur III, S. 11.

Grifaille mit feinem Monogramm und der Jahreszahl 1528 (Urtheil Salomonis) befitzt das Berliner Kupferftich-Kabinet. in Berlin.

In Brüffel malten gleichzeitig mit B. van Orley und in ähnlichem Sinne verfchiedene Mitglieder der Künftlerfamilie *van Coninxloo*. *Jan van Coninxloo dem älteren*, [1]) deffen der Brüffeler Katalog (1877, p. 108) nur als Vaters des jüngeren erwähnt, gehören zwei grofse, tüchtige Tafeln im Mufeum zu Rouen, welche Chrifti Darbringung und Chrifti Abfchied von den Frauen darftellen. Das letztere diefer Bilder ift bezeichnet. Auch der von 1520 datirte Altar mit dem Tode Maria's im Johannishofpital zu Brüffel ift von feiner Hand. Von *Cornelis van Coninxloo* befindet fich im Brüffeler Mufeum eine bezeichnete, von 1526 datirte Darftellung der hl. Anna mit dem hl. Joachim, ein ernftes, gutes Bild. Von *Jan van Coninxloo dem jüngeren* befitzt diefelbe Sammlung ein bezeichnetes, von 1540 oder 1546 datirtes Triptychon, deffen Hauptbild die hl. Verwandtfchaft zeigt, fowie zwei Flügel eines verlorenen Mittelbildes, mit den Darftellungen Chrifti unter den Schriftgelehrten und der Hochzeit von Cana. Allerdings haben felbft die landfchaftlichen Gründe, welche folienhaft breit und langweilig blaugrau hingeftrichen find, fich hier bereits von der alten Ueberlieferung losgefagt; und der Gefammteindruck ift trotz der gediegenen Zeichnung leer und froftig.

Die Familie van Coninxloo. Jan van Coninxloo d. a. in Rouen. in Brüffel. Cornelis van Coninxloo Jan van Coninxloo d. j.

B. Die romanifchen Niederländer. Die Franzofen.

An der Spitze diefer Gruppe fteht *Jan Goffart* aus der heute franzöfifchen Stadt Maubeuge im Hennegau. Diefer Meifter, welcher am bekannteften unter dem von feiner Vaterftadt abgeleiteten Beinamen *Mabufe* ift (*Malbodius* zeichnet er felbft am öfteften), gehört zu den begabteften nordifchen Künftlern der Zeit. Gerade feine Art und Weife, die italienifche Formenwelt mit der alteinheimifchen zu verquicken, fand Beifall und Nachahmung; aber deshalb ift gerade er auch mitverantwortlich für den Manierismus, der eine Folge diefer Verquickung war. Goffart war ein Altersgenoffe Dürer's. [2]) Etwa 1470 geboren, liefs er fich 1503 in Antwerpen nieder; 1508 begleitete er Philipp, den Baftard von Burgund, nach Italien, wo er die neue Formenfprache aus der Quelle felbft fchöpfte. [3]) Heimgekehrt, arbeitete er in verfchiedenen niederländifchen Städten und im Dienfte verfchiedener niederländifcher Fürften, fiedelte jedoch fchliefslich wieder nach Antwerpen über, wo er, nach van Even's Entdeckungen, erft 1541 ftarb. [4])

Jan Goffart genannt Mabufe. Sein Leben.

Die Jugendwerke Mabufe's verrathen einerfeits eine Einwirkung G. David's, andererfeits eine Beeinfluffung durch Q. Maffys. Sie gehören technifch zu den gediegenften Arbeiten der altniederländifchen Schule: ihre Färbung ift noch warm und blühend, ihre Zeichnung durchdacht und präcis, ihr malerifcher

Seine Jugendwerke

1) Handfchriftliche Notizen von *L. Scheibler*.

2) Man vgl.: *A. Woltmann*, Dürer und Mabufe in Prag, „Aus vier Jahreshunderten", Berlin 1878, S. 28—48.

3) Vafari (Ed. Lem. VIII p. 151) fagt: „E Giovanni di Mabuse fu quasi il primo che portasse d'Italia in Fiandra il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie."

4) *Van Even's* Nachrichten acceptirte fchon *A. Siret* im Journal des Beaux arts 1879 S. 47. Bisher wurde der 1. Oct. 1532 als Todestag Mabufe's bezeichnet.

Vortrag von aufserordentlich eingehender Durchbildung. Zu alledem fteht eine gewiffe Leere der Empfindung jedoch in erkältendem Widerfpruche. Das bezeichnete Hauptbild diefer Frühzeit Mabufe's befindet fich zu Caftle Howard im Befitze Lord Carlisle's und ftellt in grofsem Höhenformat die Anbetung der Könige dar. Die fchlanken Geftalten find trefflich gruppirt, die Charaktere find für Mabufe noch ungewöhnlich individuell durchgebildet, die Färbung beruht noch auf einem warmen Inkarnat mit bräunlichen Schatten und gelblichen Lichtern. Für frühe Bilder des Meifters halten wir ferner die 1501 gemalte, von Engeln umfpielte, in einer gothifchen Prachtarchitektur thronende Madonna des Mufeums zu Palermo und die hübfche Madonna am Brunnen in der Ambrofiana zu Mailand[1]). Die Miniaturen, welche Mabufe im Breviarium Grimani, dem berühmten Gebetbuch der Markusbibliothek zu Venedig, gemalt hat (oben S. 68—74), gehören wohl erft einer späteren Zeit des Meifters an; aber er geht hier mit Gefchick auf den alten Stil, deffen fein Vorarbeiter an demfelben Werke fich bedient hatte, zurück. Mit feinem Namen ift das Blatt bezeichnet, welches die Disputation der hl. Katharina darftellt.[2])

in Caftle Howard. — *in Palermo.* — *in Mailand.* — *Mabufe's Antheil am Breviarium Grimani.*

Die fpäteren, italifirenden Werke Mabufe's zeichnen fich durch die Pracht der architektonifchen Umgebung und die forgfältige Plaftik der Modellirung aus. In ihrer minutiöfen Durchbildung erinnern fie jedoch mehr an die italienifchen Quattrocentiften, als an die grofsen Cinquecentiften, deren Zeitgenoffe Mabufe war. Ihre Farbenfkala ift frifch, aber kalt, ihre geiftige Empfindung abfichtlich und öde. Ein Hauptwerk diefer Art, welches durch die Gediegenheit feiner Durchführung blendet und feffelt, ift das mit des Meifters Namen bezeichnete Prager Dombild, (Fig. 313) welches den hl. Lukas darftellt, wie er die Madonna malt. Ein kleineres Bild des Meifters, welches denfelben Gegenftand darftellt, befitzt die Belvedere-Galerie zu Wien (Oberes Stockwerk, I, 74). Nicht dagegen vermögen wir feine Hand in dem Gaftmahl Chrifti bei dem Pharifäer zu erkennen, welches für fein Hauptbild in der Brüffeler Galerie gilt (fiehe unten S. 523, Anm. 2). Den Zeitgenoffen des Meifters hatte feine grofse Kreuzesabnahme in der Kirche von Middelburg am meiften imponirt. Vafari nennt nur fie. Dürer fah fie im Jahre 1520 und fchrieb von ihr, fie fei »nicht fo gut in der Zeichnung, als in der Malerei«, womit er offenbar nur die manierirte Formengebung in einen Gegenfatz zu der gründlichen und gediegenen malerifchen Behandlung fetzen wollte. Leider verbrannte das Bild mit der Kirche fchon am 24. Jan. 1568. Einfachere Madonnen von Mabufe's Hand, die er bald als Halbfiguren in Marmornifchen, bald in ganzer Geftalt innerhalb reicher Thronhallen darftellte, haben fich in gröfserer Anzahl erhalten. Beglaubigt find folche Bilder der Münchener Pinakothek, des Louvre in Paris, des Mufeums zu Madrid und der Provinzialfammlung zu Münfter in Weftfalen; und auch der oft wiederholte Schmerzensmann des Antwerpener Mufeums trägt die Namensinfchrift des Meifters.[3]) Unerquicklich find die faft lebensgrofsen Geftalten Adam's und Eva's unter dem Baume in Hampton Court; doch befitzt

Mabufe's fpäterer Stil. — *Seine Werke in Prag,* — *im Belvedere zu Wien.* — *Sein in Middelburg verbranntes Hauptwerk.* — *Religiöfe Bilder in München, im Louvre, in Madrid, in Münfter, in Antwerpen.* — *Adam u. Eva in Hampton Court.*

1) Man vgl. *Bode's* Ausgabe von *Burckhardt's* Cicerone, 1879. S. 617.

2) *A. Woltmann*, Aus vier Jahrhunderten, S. 33.

3) *L. Scheibler* hält gleichwohl auch diefes Exemplar nur für eine Schulkopie.

die Berliner Galerie nicht nur eine Schulkopie dieses Bildes (No. 642), sondern auch eine andere Darstellung derselben Scene von des Meisters eigener Hand (No. 661, nicht umgekehrt, wie der Katalog von 1878 angab). Unerquicklich

Kopie u. veränderte Wiederholung in Berlin.



Fig. 313. Jan Gossart: Der hl. Lukas, die Madonna malend. Prag, Dom.

sind auch die mythologischen Gemälde Mabuse's: Neptun und Amphitrite (von 1516) in der Berliner Galerie, Danaë mit dem goldenen Regen (von 1527) in der Münchener Pinakothek (Fig. 314), eine Venus in der Galerie zu Rovigo. Erfreulicher ist das Genrebild der »Goldwägerin« in der Berliner Sammlung; und auch

Mythol. Bilder Mabuse's in Berlin, München u. Rovigo. Genrebild in Berlin.

Bildniffe feiner Hand in Hampton Court, London, Paris.

unter den Bildniffen, die Mabufe gemalt, befindet fich manches erfreuliche. Wir nennen die Kinder König Chriftian's II. von Dänemark zu Hampton Court, zwei männliche Bildniffe der Londoner Nationalgalerie und das treffliche Bild-



Fig. 314. Jan Goffart: Danaë. München, Pinakothek.

nifs des Kanzlers Jean Carondelet im Louvre, welches mit der erwähnten Madonna diefer Sammlung ein Diptychon bildet.

Joachim Patinir.

Einen ganz anderen Weg, als Mabufe, ging *Joachim Patinir* (Patenier), welcher gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu Dinant im wallonifchen oberen

Sein Leben. Sein Kunftcharakter.

Maasthal geboren, 1515 zu Antwerpen in die Lukasgilde aufgenommen wurde und fpäteftens 1524 in diefer Stadt ftarb. Er blieb auf dem Standpunkte

lehen, den Gerard David mit feiner Taufe Chrifti in der Brügger Akademie (oben S. 57) erreicht hatte. Er blieb Niederländer und betonte die landfchaftliche Seite feiner Vorgänger. Wie fein Zeitgenoffe Altdorfer in Regensburg und einige zeitgenöffifche venezianifche Meifter, fchuf er Bilder, deren heiliger Vorgang zur Staffage



Fig. 315. Joachim Patinir: Die Taufe Chrifti. Wien, Belvedere

herabgedrückt wurde, während die Landfchaft zur Hauptfache wurde. Der Deutfche, der Niederländer und die Venezianer fchlugen unabhängig von einander die gleiche Richtung ein und gelangten eben deshalb zu verfchiedenen Refultaten. Dürer, Altdorfer und die Venezianer faffen ein Stück der Erdoberfläche wahrer, einheitlicher, harmonifcher auf; Patinir überfüllte feine Landfchaften mit vielen phantaftifchen, unorganifch zufammengetragenen Einzelheiten, indem er die fchroffen Felfen-

nadeln, die üppigen Baumpartien, die weiten Flussthalperspektiven seiner engeren Heimat vergrösserte, vermehrte, durch einander schob und mit hohen Meereshorizonten und wilden Alpenhöhen in Verbindung setzte. Dafür aber übertraf er jene anderen Meister in der Konsequenz, mit welcher er die Landschaftsbilder mit religiöser Vordergrundstaffage zu seinem Spezialfache machte. Schon Dürer, der ihn 1520 und 1521 in Antwerpen besuchte, nennt ihn schlechthin »Joachim, den guten Landschaftsmaler«; und wenn die Gesammtwirkung seiner Bilder auch selten eine glücklich abgerundete und abgetönte ist, vielmehr die landschaftliche Komposition bizarr, der blaugrüne Ferneton kalt und monoton erscheint, so zeichnen sie sich doch durch eine Fülle wahr und warm empfundener Einzelpartien, durch eine noch ganz an die van Eyck'sche Schule anknüpfende körnige und kernige Behandlung des getupften »Baumschlags« und durch eine sorgfältig eindringende Pinselführung aus. Vier mit Patinir's Namen bezeichnete Bilder geben den Massstab für seine Beurtheilung. Das eine von ihnen befindet sich im Antwerpener Museum. Es stellt nur links vorn in ganz kleinen Figuren die Flucht nach Aegypten dar; im übrigen fesselt uns links der Weg, der sich zu schroff isolirten grauen Felsen hinanschlängelt, rechts der Bick in's Thal mit der Mühle am Schwanenweiher; und mächtige Gebirgsstöcke schliessen zur Linken, das offene Meer schliesst zur Rechten den Hintergrund ab. Das zweite dieser Bilder besitzt die Wiener Belvedere-Galerie (Fig. 315). Es zeigt die Taufe Christi in barocker Berglandschaft. Das dritte bezeichnete Bild Patinir's ist eine wohlerhaltene kleine Landschaft mit dem hl. Hieronymus in der Karlsruher Kunsthalle, das vierte ist die Versuchung des hl. Antonius in der Madrider Galerie.[1]) Diese beglaubigten Bilder Patinir's machen es möglich, ihm noch eine Reihe anderer mit Sicherheit zuzuschreiben. Die meisten von ihnen besitzt die Madrider Galerie. Von den sieben Nummern, die Madrazo's Katalog (1878) ihm zuspricht, können wir jedoch nur die folgenden vier als eigenhändige Arbeiten Patinir's gelten lassen: No. 1523, die schon erwähnte, bezeichnete Versuchung des hl. Antonius in romantischer Felsenwildniss; No. 1519, die baumreiche, üppige Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten; No. 1522, die Berglandschaft mit dem hl. Hieronymus in der Felsenhöhle; No. 1524, die Darstellung des Paradieses und der Hölle. Diesen Bildern reiht sich die kleinere Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten in der Berliner Galerie, die durch lebendig bewegte Figuren ausgezeichnete Kreuzigung der Galerie Liechtenstein in Wien (vergrösserte Kopie oder Wiederholung in der Münchener Pinakothek), ein grosser Altar mit der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten im Besitze des Herrn Dr. Bernstein in Berlin, eine sehr hübsche, mit zierlicher Jagdstaffage ausgestattete Landschaft bei Herrn Wesendonck in Dresden, und wenigstens ein echtes Bild in der Sammlung Henry zu Dinant an. Zweifelhafter sind die Bilder der Londoner Nationalgalerie; doch könnten die grosse Kreuzigung und die Darstellung des Johannes auf Patmos von Patinir selbst gemalt sein.

Seine vier bezeichneten Bilder in Antwerpen, in Wien, in Karlsruhe, in Madrid. Seine übrigen Werke in Madrid. Seine Bilder in Berlin, in Wien (Gal. Liechtenstein), in Berlin (Dr. Bernstein), in Dresden (Wesendonck), in Dinant (Henry), in London (Nat.-Gal.).

Hendrik Bles.

An Patinir schloss sich *Hendrik Bles*[2]) an; aber nur an seine Landschaften;

[1]) Der Verfasser hat die (arg lädirte) Bezeichnung dieses letzteren Bildes allerdings vergebens gesucht, aber *L. Scheibler* hat sie gefunden und ihm mitgetheilt.

[2]) *Van Mander* sagt, »met de bles« sei sein Beiname gewesen, den er von einem weissen Haarbuschel (»een witte vlok of bles hair«) erhalten habe. Diese Ableitung erscheint schon sprachlich

im Figürlichen ging er feine eigenen Wege, und obgleich auch er von den Alten nur als Landfchaftsmaler gefeiert wurde (»rura doctum pingere« titulirt Lampfonius ihn), fo nehmen feine Figurenbilder doch eine wichtige, noch nicht genug gewürdigte Stelle unter feinen Bildern ein. Von feinem Leben wiffen wir mit Beftimmtheit nichts, aufser dafs er in Bouvignes, dem Städtchen, welches Dinant, der Geburtsftadt Patinir's, fchräg gegenüber an der Maas liegt, geboren wurde und im erften Drittel des 16. Jahrhunderts arbeitete. Selbft dafs er in Italien und befonders in Venedig befchäftigt gewefen fei, berichtet keine zuverläffige alte Quelle. Van Mander erzählt nur, dafs er in Italien gefchätzt worden fei; und das beweifen auch die recht zahlreichen Bilder feiner Spätzeit, die fich noch in Italien befinden. Diefe Landfchaften feiner fpäteren Zeit find auch leicht zu erkennen. Die bisher aufgeftellten Liften der Figurenbilder, befonders derjenigen feiner früheren Zeit, waren jedoch theils irrig, theils unvollftändig. [1]) Das mit feinem Namen bezeichnete Bild der Münchener Pinakothek (No. 683) (Fig. 316), welches den Ausgangspunkt unferer Unterfuchung zu bilden hat, ftellt die Anbetung der Könige, den Lieblingsgegenftand des Meifters, mit kleinen Figuren in grofser Architektur dar. Die Figuren find in manierirter Weife lang geftreckt, das Kolorit fällt durch harmonifch nebeneinandergeftellte kühle Farben auf, die Landfchaft und die Architektur zeigen, dafs das Bild dem Ende der früheren Epoche des Meifters angehört. Eine entfchieden noch frühere Darftellung des Meifters befitzt diefelbe Sammlung in dem Verkündigungsbilde No. 681. Die Architektur ift hier noch gothifcher, die Formen der Figuren und das Kolorit aber find diefelben; und der Frühzeit Hendrik's gehören, um zunächft bei den Figurenbildern zu bleiben, auch das Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Madrider Galerie, die Kreuzigung der Londoner Nationalgalerie, eine Madonna der Uffizien in Florenz (No. 698) und manches unerkannte Bild mancher anderen Sammlung an. [2]) Eigentliche Hiftorienbilder aus der Spätzeit des Meifters, in welcher er in feinen Figuren bald die Italiener, bald die älteren nordifchen Meifter nachahmte, find felten. Doch rechnen wir die heil. Familie des Bafeler Mufeums hierher. Auf dem Gebiete der vorwiegend landfchaftlichen Darftellungen beginnt er noch faft ganz im Stile feines Vorbildes Patinir. Wir erkennen fogar mit Scheibler in einigen Bildern, die unter Patinir's Namen gehen oder gingen, Jugendbilder Civetta's: fo in der Landfchaft No. 1520 der Madrider Galerie, in der Landfchaft mit dem hl. Chriftoph der Londoner Nationalgalerie (No. 716) und in der Landfchaft mit der Ruhe auf der

Seine Bedeutung.

Sein Leben

Seine Figurenbilder.

Die bezeichnete Anbetung der Könige in München

Frühe Bilder des Meifters in München.

in Madrid,

in London.

in Florenz.

Spätes Hiftorienbild in Bafel.

Seine Landfchaften.

Frühe Landfchaften in Madrid, in London,

befremdend. Da der Meifter fich auf einem Bilde der Münchener Pinakothek felbft HENRICVS BLESIVS nennt, fo ift es wahrfcheinlicher, dafs Bles fein Familienname gewefen. Mit *Alfr. Michiels* (Histoire IV, p. 421) umgekehrt zu fchliefsen, die Münchener Infchrift fei unecht, widerfpricht dem augenfcheinlichen Thatbeftande. — Die Italiener nannten den Meifter »Civetta«, d. h. Käuzchen, weil er diefen Vogel, der als fein Monogramm gelten kann, auf faft allen feinen Bildern angebracht hat.

1) Befonders unglücklich find *Michiels* Aufftellungen (a. a. O.). Eine für ihre Zeit tüchtige Monographie des Meifters lieferte *A. Bequet* in den Annales de la société archéologique de Namur, VIII (1863) p. 59—88, IX p. 60—69. — Ferner, für ihn und Patinir zu vergleichen, *Jules Helbig:* Histoire de la peinture dans l'ancien pays de Liège, 1873.

2) *Scheibler*, der das umfangreichfte Material über H. Bles gefammelt, aber leider noch nicht veröffentlicht hat, erkennt ein ganz frühes Bild des Meifters in dem Mabufe zugefchriebenen Gaftmahl beim Pharifäer in der Brüffeler Galerie (No. 15). Einige Referve fcheint mir diefem Bilde gegenüber aber noch geboten.



Fig. 316. Hendrik Bles: Anbetung der Könige (Bruchstück). München, Pinakothek.

Flucht im Wiener Belvedere (oberes Stockwerk, zweiter Saal No. 17). Indem er ſich von Patinir emancipirt, ſchlägt er zunächſt einen helleren bräunlicheren Ton an, behält aber zunächſt noch die feſte Mache und den getupften Baumſchlag bei. Dieſer Zeit, aus welcher auch das treffliche Porträt mit der Dorflandſchaft in der Berliner Galerie (No. 624) ſtammt, gehörten z. B. die Ruhe auf der Flucht der Berliner Galerie (No. 630) und die Hubertusjagd der Nürnberger Moritzkapelle,[1]) nach des Verfaſſer's Anſicht auch das jetzt »Patinir« benannte Bildchen des hl. Hieronymus in der Wüſte in der Galerie Liechtenſtein (No. 1085) an. Den Uebergang zur ſpäteren Zeit des Meiſters bilden der Zug zur Kreuzigung in der Wiener Akademie, die phantaſtiſch arrangirte Kreuztragung im Palazzo Doria zu Rom und das prächtige, mit groſser Sorgfalt durchgeführte Bild der Uffiziengalerie zu Florenz (No. 730), welches eine belebte Straſse mit Walzwerken, Hochöfen und Schmieden vor einer groſsartig phantaſtiſchen Gebirgslandſchaft darſtellt. In den zahlreichen Landſchaften der Spätzeit des Meiſters wird die Behandlung breiter, weicher und verblaſener, der Ton wird heller, aber zugleich unreiner, er nimmt ein konventionelles Braungrau im Vordergrund, ein ebenſo konventionelles Blaugrau im Hintergrund an. Der Baumſchlag wird freier, aber auch fahriger. Dieſe ſpäten Landſchaften des Meiſters fanden ihrer Neuheit wegen Beifall und weite Verbreitung. Sie aufzuzählen, iſt hier unmöglich. Eine Reihe von ihnen befindet ſich in Italien: mehrere z. B. im Muſeum von Neapel (dort falſch benannt, No. 14. 22. 28. 48. 52), eine in der Galerie zu Padua, zwei im ſtädtiſchen Muſeum zu Cremona. Im Dogenpalaſt zu Venedig aber befindet ſich ein ungewöhnlich groſses Höllenbild im Stile H. Boſch's von Civetta's Hand. Mehrere Landſchaften des Meiſters beſitzen die Wiener Sammlungen: die Belvedere Galerie z. B. im zweiten Saale des oberen Stockwerks No. 71, 72 und 73; auch in der Galerie zu Namur an der Maas; ſowie in der Sammlung Henry zu Dinant ſah der Verfaſſer vor einigen Jahren Bilder dieſer Art. Endlich muſs die durch van Mander beglaubigte Landſchaft der Dresdener Galerie[2]) genannt werden, deren Staffage die Plünderung der Waaren des ſchlafenden Krämers durch einen Affen darſtellt.

[Randnoten: in Wien. — Die Landſchaften ſeiner mittleren Zeit. — Das Porträt in Berlin. — Werke in Nürnberg. — in Wien (Gal. Liechtenſtein). — in der Wiener Akad., — im Palazzo Doria (Rom). — in den Uffizien. — Späte Landſchaften — in Neapel. — in Padua. — in Cremona. — in Venedig. — in Wien. — in Namur. — in Dinant. — in Dresden]

Als Nachahmer der ſpäteren Landſchaften Civetta's mag hier *Lukas Gaſſel* erwähnt ſein, ein mittelmäſsiger Meiſter, der um die Mitte des Jahrhunderts in Brüſſel lebte. Eine mit ſeinem Monogramm und der Jahreszahl 1548 bezeichnete phantaſtiſche Felſenlandſchaft beſitzt das Belvedere in Wien. Andere ſeiner Bilder, zwiſchen 1538 und 1561 datirt, befinden ſich im Privatbeſitz. Der Verfaſſer ſah z. B. 1877 eine Landſchaft mit ſeinem Monogramm bei Herrn Henry in Dinant. Aquarellirte Federzeichnungen ſeiner Hand beſitzt das Berliner Kupferſtich-Kabinet.

[Randnoten: Lukas Gaſſel — in Wien. — in Dinant. — in Berlin.]

Einen tüchtigen Figurenmaler zweiten Ranges beſaſs die franzöſiſch flandriſche Stadt Douai im erſten Drittel des 16. Jahrhunderts. Archivaliſch wird *Jean Bellegambe*[3]) von Douai, deſſen Vater Georges Bellegambe,

[Randnote: Jan Bellegambe von Douai.]

---

1) Im alten Katalog (No. 24) richtig Bles benannt, im neuen (No. 29) ohne Grund ihm abgeſprochen.

2) Der Zweifel an der Echtheit des Bildes, dem der Katalog (wohl nur im Anſchluſs an A. Michiels) Ausdruck giebt, iſt unbegründet. Das Bild zeigt den flüchtigen ſpäteren Stil des Meiſters.

3) Vasari und Guicciardini kennen ihn. Die neueren Forſchungen über ihn hat Alfr. Michiels (Histoire IV, 1867, p. 150—174) zuſammengeſtellt.

Stuhlmacher, 1520 ſtarb, noch am 21. Juli 1531 genannt. Er gehört zu den Meiſtern, welche in der Geſammtanordnung noch der alten Schule folgen, aber durch Architekturen von entſchiedener Renaiſſance, durch rundlichere Körperformen und durch eine hellere, kühlere Farbengebung in den Stil des 16. Jahrhunderts übergehen. Sein beglaubigtes Hauptwerk, welches nach mannichfaltigen Schickſalen und zeitweiliger Zertheilung jetzt in der Kirche Notre-Dame zu Douai wiederaufgeſtellt iſt,[1]) iſt ein Altarſchrein, der urſprünglich Eigenthum des Kloſters Anchin war. Sein Hauptbild ſtellt die hl. Dreieinigkeit dar. Von den Bildern, die ihm im Muſeum zu Douai zugeſchrieben werden, ſind zwei Flügel eines 1526 vollendeten Altarwerkes, welche Scenen aus dem Leben Joachim's und Anna's darſtellen, eigenhändige Arbeiten des Meiſters. Für ſeine beſterhaltenen Werke hält der Verfaſſer zwei Triptychen, die er in der Kathedrale zu Arras geſehen. Auch das Altarwerk der Berliner Galerie (No. 641), deſſen Mittelbild das jüngſte Gericht darſtellt, zeigt Bellegambe's Hand.

Sein Hauptwerk in Notre-Dame zu Douai.

Werke im Muſeum zu Douai,

in der Kathedrale zu Arras, im Berliner Muſeum.

Jean Prevoſt.

Aus Mons im Hennegau war *Jean Prevoſt* gebürtig, welcher ſich zwiſchen 1493 und 1494 in Brügge niederließs und 1529 dort als angeſehener Meiſter ſtarb.[2]) Nach dem beglaubigtermaſsen von ihm gemalten jüngſten Gericht in der Brügger Akademie dürfte es möglich ſein, fernere Bilder ſeiner Hand zu entdecken. Das Brügger Bild zeigt zwar keinen Meiſter erſten Ranges, wohl aber einen Künſtler, welcher nur mit Widerſtreben von einigen Freiheiten der neuen Zeit Gebrauch macht und auch durch das innige religiöſe Gefühl im Ausdruck ſeiner Köpfe den Anhänger der guten alten Zeit verräth.

Pierre des Mares.

Auch der Name des Meiſters *Pierre des Mares*, von dem die Münchener Pinakothek ein groſses, von 1517 datirtes und bezeichnetes Flügelwerk mit der Kreuzigung als Hauptbild beſitzt, deutet auf ſeinen Urſprung aus den franzöſiſchen Niederlanden. Aber ſein Stil zeigt in Formen und Farben eine nahe Verwandtſchaft mit dem Kölner Meiſter des Altares der hl. Sippe (oben S. 99 u. S. 488), und das Bild ſtammt in der That aus einer Kölner Kirche.

Franzöſiſche Maler. Jehan Clouet.

Seine Herkunft.

Sein Leben.

Seine Werke in Florenz.

Endlich müſſen in dieſem Zuſammenhange die Meiſter *Clouet*, deren Wirkſamkeit Frankreich angehört, beſprochen werden. Den Maler *Jehan Clouet*, genannt *Jehannet* oder *Janet*, welcher ſpäteſtens ſeit 1518 Hofmaler König Franz I. von Frankreich war und 1540 ſtarb, bezeichnen gleichzeitige Urkunden ausdrücklich als Ausländer. Alles weiſt darauf hin, daſs er geborener Niederländer geweſen. Beglaubigte Werke dieſes hochgefeierten Bildniſsmalers haben ſich nicht erhalten; doch werden die alterthümlicheren Bildniſſe im Stile ſeines ſogleich zu nennenden Sohnes ihm wahrſcheinlich mit Recht zugeſchrieben. Es ſind Bilder von ſchlichter, aber auſserordentlich delikater Behandlung, von groſser Zartheit der Empfindung und liebenswürdiger Feinheit des ſilbergrauen Tones. Hier iſt das auf Pergament gemalte, miniaturartig durchgeführte Reiterbildniſs Franz I. in den Uffizien zu Florenz (Fig. 317), hier iſt das auf Holz

1) Abgebildet auf einer Reihe von Tafeln im X. Bd. von Ernſt Förſter's Denkmalen deutſcher Kunſt.

2) *James Weale*: Catalogue de l'académie de Bruges, 1861, p. 27.

3) *Comte Léon de Laborde:* La renaissance des arts à la cour de France. Paris 1850, I. p. 13 ff — *K. Schnaaſe*, Geſchichte der bildenden Künſte, Bd. VIII (1879) S. 332—341.

emalte Bruftbild desfelben Königs in Verfailles, hier find die Porträts Eleo- orens von Frankreich in Hampton Court und Margaretha's von Valois in der Loyal Inftitution zu Liverpool zu nennen.

in Verfailles. in Hampton Court, in Liverpool.

Sein Sohn *François Clouet* (Hofmaler der franzöfifchen Könige von 541—1571) erbte fein Amt, feinen Ruhm und feinen Beinamen *Janet;* ja,

François Clouet.



Fig. 317. Jehan Clouet: Franz I. Florenz, Uffizien.

durch diefen jüngeren Janet gerieth der echte, ältere, Jahrhunderte lang in Vergeffenheit. François Clouet's Hiftorienbilder im Palais du Luxembourg find leider untergegangen. Bildniffe feiner Hand aber find in beträchtlicher Anzahl erhalten. Früher oft mit denjenigen Holbein's verwechfelt, find fie durch ihre weniger energifche Behandlung, durch ihre dünnere, fchattenlofere Modellirung,

Bildniffe feiner Hand

durch ihre raffinirtere, nicht aber wahrere Darftellung des Stofflichen und durch ihren blafferen Silberton doch leicht von ihnen zu unterfcheiden. Holbein fchöpft mehr aus dem Vollen und ift charakter- und gemüthvoller, Clouet fetzt die franzöfifche Grazie an die Stelle der deutfchen Gründlichkeit. Sein bedeutendftes, auch durch eine Infchrift beglaubigtes, erhaltenes Werk ift das lebensgrofse Bildnifs des jungen König Karl's IX. in ganzer, ftehender Geftalt im Wiener Belvedere. Ihm fchliefst fich eine kleinere Wiederholung nebft dem Bildniffe der Königin Elifabeth, der Gemahlin Karl's IX., in der Louvre-Sammlung an. Das Antwerpener Mufeum befitzt das feine Miniaturbildnifs Franz II. als Dauphins (eine Wiederholung in Hampton Court), die Sammlung der Königin von England zu Windfor ein Bildnifs Heinrich's II.; das von Clouet's Hand gemalte Bildnifs von Heinrich's II. Gemahlin Katharina de Medici befitzt Lord Carlisle zu Howard Caftle, dasjenige des Herzogs von Alençon die Petersburger Eremitage. Sehr reizvoll ift auch das 1561 gemalte Bildnifs Karl's IX. als elfjährigen Knaben in der Ambrafer Sammlung zu Wien. Bildniffe aus der Schule Clouet's find in den verfchiedenften Galerien zerftreut. Die Clouets halten in bezeichnender Weife den nordifchen Stil der Porträtmalerei feft, während die gleichzeitige Hiftorienmalerei Frankreichs, ohne eigene Impulfe wie fie war, durch die italienifchen Meifter, welche Franz I. nach Frankreich berufen, längft in ausgefprochenfter Weife in italifirende Bahnen eingelenkt hatte.

im Belvedere zu Wien, im Louvre, im Antwerpener Mufeum, in Windfor Caftle, in Howard Caftle, in der Eremitage z. Petersburg, in der Ambrafer Sammlung zu Wien.

C. Die holländifchen Meifter diefes Zeitraums.

Im 16. Jahrhundert erblühte eine Stadt der nördlichen Niederlande nach der anderen zu erfolgreicher Rivalität mit den Städten der füdlichen Provinzen: und eine holländifche Stadt nach der anderen erzeugte nun auch Maler, welche fich mit ihren vlämifchen Genoffen meffen konnten.

Hieronymus Bofch.

Zunächft erftand in Herzogenbufch ein höchft eigenartiger Meifter, deffen Ruhm fich rafch durch die Niederlande, rafch durch Italien und Spanien verbreitete. Diefer Meifter hiefs *Hieronymus van Aken;* in der Regel aber wird er nach feiner Vaterftadt fchlechthin *Hieronymus Bofch* [1]) genannt, wie er fich auch zu bezeichnen pflegte. Er ift zwifchen 1460 und 1464 geboren, 1516 geftorben. Seine Eigenart befteht in der freien phantaftifchen Auffaffung der überlieferten Stoffe und in der Einführung barocker Phantafiegebilde von Erdenfünden und Höllenftrafen in die Kunft. Da diefe zugleich fchreckten und kitzelten, fanden fie rafche Verbreitung und Nachahmung und wurden von fpäteren Meiftern zu Spezialitäten ausgebildet. Zugleich weifs er einfachere Stoffe, felbft ländliche Genrefcenen, mit pikanten Realismen oder tendentiöfen Pointen auszuftatten. Derartige Kompofitionen feiner Hand haben fich hauptfächlich in Stichen des 16. Jahrhunderts erhalten [2]) (Fig. 318). Er felbft ift jedoch kein Stecher gewefen. Die gröfseren altteftamentarifchen Darftellungen, welche er nach van Mander für die Johanniskirche feiner Vaterftadt gemalt, haben fich ebenfo wenig erhalten, wie die Bilder feiner Hand, welche Zanetti

Seine Eigenart.

Geftochene Kompofitionen.

Untergegangene Gemälde.

1) *A. Pinchart,* Archives des arts etc. Gand 1860, p. 268. — T. v. Weftrheene in Meyer's Künftler-Lexikon I, S. 90—95.

2) Ihre Lifte von W. Schmidt in Meyer's Künftlerlexikon, I S. 96—98, enthält 38 Hauptnummern.

im Dogenpalafte zu Venedig fah. Die meiften feiner Gemälde befitzt das Madrider Mufeum. Der Katalog fchreibt ihm dort fieben Bilder zu, von denen wir jedoch nur zwei für unbedingt echt erklären können, nämlich die prächtige, mit vielen originellen Details in weitem landfchaftlichen Rahmen dargeftellte

Erhaltene Bilder in Madrid.



Fig. 318. Hieronymus Bofch: Chriftus nach Golgatha geführt. Kupferftich.

Anbetung der Könige, No. 1175, und die Verfuchung des hl. Antonius, No. 1176.[1]) Echt ift ferner das kleine Bild der hl. Familie zwifchen den Heiligen

1) Der Verfaffer hält auch die Echtheit des Sündenfalles No. 1179 und der phantaftifch moralifchen Allegorie No. 1181 für möglich, für unmöglich aber diejenige der Verfuchung des hl. Antonius No. 1178, obgleich fie bezeichnet ift.

in Neapel. Katharina und Barbara im Museum zu Neapel. Ein Hauptbild des Meisters aber, von welchem die Berliner Galerie eine Kopie besitzt, ist das jüngste Gericht der Wiener Akademie. In seinen echten Bildern erscheint Bosch trotz seiner barocken Einfälle als ein gediegener Meister. Seine Pinselführung ist flott und breit, aber auch klar und sicher, sein Kolorit verbindet wahre, leuchtende Lokalfarben durch einen hellen, warmen Gesammtton.

in Wien (Akademie).

Jan Mostert. *Haarlem* hatte um diese Zeit in *Jan Mostert* [1]) einen angesehenen Maler, welcher, wie urkundlich feststeht, schon 1500 und noch 1549 thätig war. Auch wissen wir, dafs er eine Zeitlang im Dienste der Statthalterin Margaretha stand. Van Mander lobt ihn sehr und nennt eine Reihe seiner Bilder, welche sich nicht erhalten haben. Er sagt, viele derselben seien bei dem grofsen Brande von Haarlem zu Grunde gegangen. Seit man allgemein zugiebt, wie selbst der Antwerpener Katalog es thut, dafs die beiden Bildnisse des Antwerpener Museums (No. 263 und 264) nicht Herrn Frank van Borselen und seine Gattin vorstellen, die Jan Mostert nach van Mander gemalt hatte, mufs man auch eingestehen, dafs sich beglaubigte Gemälde seiner Hand überhaupt nicht erhalten haben. Höchstens könnte die grofse Darstellung der Schmerzensmutter in der Umrahmung von sieben kleinen Bildern, in der Frauenkirche zu Brügge, zu deren Gunsten eine (freilich auch nur unsicher beglaubigte) Tradition zu sprechen scheint, als Ausgangspunkt für die Beurtheilung der Bilder Mostert's gelten; und zu diesem Gemälde stimmen allerdings die zahlreichen Bilder, welche Waagen ihm zugeschrieben hat und welche leicht vermehrt werden könnten. Jedenfalls ist dieser Waagen'sche Mostert, dem in der Berliner Galerie eine Madonna (No. 554), in der Münchener Pinakothek eine Anbetung der Könige (No. 639) nebst einer zu ihr gehörigen, erst vor kurzem aus Schleifsheim hereingebrachten Beschneidung Christi, sowie eine Ruhe auf der Flucht (No. 646) und eine ebenfalls in Schleifsheim gewesene hl. Familie, im Antwerpener Museum eine Madonnenerscheinung (No. 262), im Brüsseler Museum zwei Seiten eines Altarflügels (No. 386 und 387, nicht aber No. 24), im Wiener Belvedere eine Ruhe auf der Flucht in grofser Landschaft und ein männliches Porträt (II, II 75 und II, II 49), in der Lübecker Marienkirche eine grofse Anbetung der Könige von 1518 zugeschrieben werden müssen, ein tüchtiger Meister, welcher sich im Anschlufs an Gerard David selbständig zu gröfserer Weichheit der Formengebung und gröfserer Freiheit der Komposition hindurch gearbeitet hat, wobei freilich die eigene, etwas rothbräunliche Farbenstimmung, der er huldigt, nicht immer anziehend ist. Auch in seinen Landschaften, die manchmal zur Hauptsache werden, ist er hervorragend. Ob aber dieser sehr beachtenswerthe Künstler der Haarlemer Jan Mostert gewesen, müssen wir dahingestellt sein lassen.

Sein Leben. Die Schmerzensmutter i. d. Frauenkirche zu Brügge. Waagen's Mostert. Dessen Bilder in Berlin, in München, in Brüssel, in Wien, in Lübeck. Dessen Stil.

Jan Joest. Dafs wir einen Haarlemer Meister möglicherweise auch in jenem *Jan Joest* zu erkennen haben, welcher den Hauptaltar der Kalkarer Pfarrkirche gemalt hat, ist schon gesagt worden (oben, S. 494).

Leydener Meister Corn. Engelbrechtsen. Eine Hauptstadt holländischer Kunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts war Leyden. Als ältester namhafter Maler ist hier *Cornelis Engelbrechtsen*, ein Sohn des Holzschneiders Engelbert van Leyden, zu nennen. Er war 1468 ge-

1) *A. van der Willigen:* Les artistes de Haarlem, Haarlem und Haag 1870, p. 228—229. — Handschriftliche Notizen von *L. Scheibler.*

boren und starb 1533; auch erscheint er 1499 und 1522 in Leydener Urkunden.[1]) Seine meisten Gemälde sind in den Bilderstürmen der Reformationszeit zu Grunde gegangen. Doch haben sich in der städtischen Sammlung zu Leyden zwei durch van Mander beglaubigte Werke seiner Hand erhalten. Das eine derselben ist ein Flügelaltar, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellt, während die Flügel das Opfer Abraham's und die Erhöhung der ehernen Schlange zeigen. Die Formengebung ist im Ganzen noch steif und typisch, und der braune Farbenton wirkt weniger warm als trocken; aber in den Blutstreifen, welche über den dunkelfarbigen Körper des Gekreuzigten rinnen, und in den Bewegungsmotiven spricht sich ein selbständiges realistisches Wollen aus. Das Mittelbild des anderen dieser Werke stellt eine Beweinung Christi, von kleinen Grisailledarstellungen umrahmt, dar. Es gehört jedenfalls einer anderen, weicheren Stilperiode des Meisters an.[2])

Seine Bilder in Leyden.

Sein Schüler war *Lukas van Leyden*,[3]) welcher zu den vielseitigsten und tüchtigsten Meistern seiner Zeit gehört. Man könnte ihn den holländischen Dürer nennen. Sein eigentlicher Name war Lukas Jakobsz. Er wurde 1494 zu Leyden geboren und war ein frühreifes Genie. Einer seiner Kupferstiche trägt schon die Jahreszahl 1508; 1515 verheirathete er sich; 1521 lebte er zeitweilig in Antwerpen, wo er mit Dürer persönliche Freundschaft schloss; 1527 machte er eine Vergnügungsreise durch die Niederlande, die sich zu einem Triumphzug gestaltete; 1533 starb er in seiner Vaterstadt.

Lukas van Leyden.

Sein Leben.

Der Schwerpunkt von Lukas van Leyden's künstlerischer Thätigkeit liegt im Kupferstich. Doch hat er auch eine Reihe von Gemälden hinterlassen, die ihn als Meister der Pinselführung zeigen. Die Gemälde seiner selbständigen Zeit erhalten durch ihre eigenen, etwas knorrigen, aber doch völligen Typen, durch ihre originell arrangirten Kompositionen, ihr leuchtendes Kolorit in der Landschaft und den farbenprächtigen Gewändern, ihren warmen Gesammtton bei bräunlichen Schatten in der Modellirung des Fleisches einen eigenartigen Reiz. Doch gab auch er in seiner späteren Lebenszeit manche seiner Eigenthümlichkeiten preis, um dem italisirenden Zuge der Zeit Rechnung zu tragen. Man muss sich nur hüten, die zahlreichen nach seinen Stichen von seinen Nachahmern ausgeführten Oelbilder für Originalwerke seiner Hand zu halten.

Seine Werke.

Unter seinen eigenhändigen Gemälden interessirt uns zunächst das grosse Triptychon im Besitze der Stadt Leyden, dessen Mittelbild das jüngste Gericht darstellt, während der rechte Seitenflügel uns einen Einblick in die Hölle, der linke einen solchen in das Paradies gestattet. Die Gesammtanordnung ist hier noch altniederländisch; die Einzelformen sind sorgfältig, aber dürftig durchgebildet; dem geistigen Ausdruck fehlt die rechte Tiefe der Empfindung. Am packendsten sind die Gestalten der Apostel Petrus und Paulus auf den Aussenseiten der Flügel. — Ein echtes Genrebild des Meisters besitzt der Earl of Pembroke zu Wiltonhouse bei Salisbury; es stellt Herren und Damen am Spieltisch mit interessanten Charakterköpfen in etwas harter Durchbildung dar. Auch

Seine eigenhändigen Gemälde.

Der Leydener Altar.

Genrebilder in Wiltonhouse und in Berlin.

1) *Taurel*, Christelyke Kunst II, S. 189.

2) Auffallenderweise hat erst *Taurel* (a. a. O.) dieses Bild in die Kunstliteratur eingeführt. Man vgl. *Karel van Mander*, Het Leven etc. (Ausg. v. 1764) I, S. 67.

3) Die Hauptquelle ist immer noch *K. v. Mander's* Schilderboek. Auch *Vasari* behandelt ihn als Luca d'Olanda in ziemlich eingehender Weise. Für seine erhaltenen Gemälde sind besonders Waagen's Urtheile in dessen periegetischen Werken zu vergleichen, aber nicht alle zu acceptiren.



Fig. 319. Lukas van Leyden: Die Sibylle von Tibur. Wien, Akademie.

die Schachpartie und die Buſsübung des hl. Hieronymus in der Berliner Galerie halten wir für eigenhändige Werke Lukas van Leyden's; nicht aber erkennen wir ſeine Hand in den Einſiedlern in der Wüſte der Galerie Liechtenſtein zu Wien. Aus ſeiner ſpäteren Zeit iſt die farbenkräftige Darſtellung der Madonna mit dem Kinde, dem die hl. Magdalena den Stifter zuführt, in der Münchener Pinakothek hervorzuheben.[1] Auf der Rückſeite iſt die Verkündigung dargeſtellt. Ferner beſitzt die Wiener Akademie (Fig. 319) in dem Gemälde, wel-

Das Münchener Bild.

Das Gemälde der Wiener Akademie.



Fig. 320. Lukas van Leyden: Der hl. Antonius. Kupferſtich.

ches den Kaiſer Auguſtus und die Seinen, von der Sibylle auf die Himmelskönigin verwieſen, darſtellt, ein unſeres Erachtens mit Unrecht bezweifeltes Werk des Meiſters, deſſen farbloſes Ausſehen davon herrührt, daſs es in Tempera auf Leinwand gemalt iſt; und echte Werke ſeiner Hand ſind unzweifelhaft die Darſtellung des Moſes, wie er dem Felſen das Waſſer entſchlägt, von 1527, in

1) Irrig iſt die Behauptung, das Darmſtädter Bild No. 191 (welches überhaupt ſchwerlich ein Original iſt) habe urſprünglich zu dem Münchener Bilde gehört. Dieſes war allerdings ein Diptychon; aber es iſt jetzt aus den beiden Hälften, die van Mander ihm zuſchreibt, zuſammengefügt.

Bilder in Rom, in London, in Hamburg.

der Villa Borghefe bei Rom, die Anbetung der Könige im Buckingham-Palace zu London,[1]) auch wohl eine bezeichnete Kreuzigung bei Herrn Konful Ed. F. Weber in Hamburg. Als fpätes, vielleicht letztes Oelbild des Meifters ift endlich das 1531 vollendete Werk zu nennen, deffen Mittelbild die Heilung des Blinden in fchöner, tiefgeftimmter Waldlandfchaft darftellt. Van Mander nennt und preift es in allererfter Linie. Es gehört gegenwärtig zu den Zierden der Petersburger Eremitage.

Das Petersburger Bild.

Lukas van Leyden's Stiche.

Einen befferen Ueberblick über den Entwicklungsgang Lukas van Leyden's als feine Gemälde, geben uns feine Stiche. Bartfch und Paffavant zählen ihrer zufammen 177 Nummern.[2]) Für die Entwicklungsgefchichte der Technik des Kupferftiches ift Lukas van Leyden freilich nicht epochemachend wie Dürer, deffen Handhabung des Grabftichels und der Nadel er fich aneignete. Doch zeichnen feine Blätter fich ihrer technifchen Qualität nach durch eine feinfühlige Behandlung in einem zarten grauen Tone aus. Wichtig für die Entwicklungsgefchichte des Meifters find fie befonders ihrer Formengebung nach. Die Blätter, die noch feinem Knabenalter angehören, zeigen dürftige, eckige, oft geradezu häfsliche Formen, manchmal auch fchon manierirt lange Geftalten, wie fie damals hie und da Mode wurden, zugleich aber ein anerkennenswerthes Streben nach geiftigem Ausdruck. Hierher gehören die Auferweckung des Lazarus von 1508 (Bartfch No. 42), die Verfuchung des hl. Antonius (Fig. 320) und die Bekehrung Pauli von 1509 (B. 117 und 107), die grofse Ausftellung Chrifti (B. 71) und das Milchmädchen von 1510 (B. 158). In feiner mittleren Zeit gab Lukas die religiöfe Wärme preis, um fich einer fpezififch holländifchen, markigen, manchmal bizarren Auffaffung hinzugeben. Zugleich werden die Formen voller und freier, die Kompofitionen grofsartiger. Genannt feien: Die Anbetung der Könige von 1513 (B. 37), der hl. Hieronymus von 1516 (B. 113), der grofse Calvarienberg von 1517 (B. 74), Efther vor Ahasver von 1518 (B. 31). Kurz vor und noch einige Zeit nach 1520 wetteiferte Lukas erfolgreich mit Dürer, den er an unbefangener Formenauffaffung manchmal übertrifft, an Tiefe der Empfindung und Gründlichkeit der Durchbildung aber niemals erreicht. Hierher gehören: Maria Magdalena von 1519 (B. 122), der närrifche Alte mit dem Mädchen von 1520 (B. 150), das berühmte Bruftbild Kaifer Maximilian's von 1520, welches K. v. Mander für Lukas fchönften Stich erklärte, die Paffion von 1521 (B. 43—56), die Madonna von 1523 (B. 84). In den Genrebildern von 1523 und 1524, welche den Zahnarzt (Fig. 321), den Chirurgen und die beiden Mufikanten darftellen (B. 155—157) verbindet fich die kräftige, breite Formenauffaffung mit realiftifcher Charakteriftik zu einem hübfchen, lebendigen Gefammteindruck. Im Jahre 1525 ftach der Meifter fein fchon leidend ausfehendes Selbftporträt. Noch fpäter gab er fich ganz der italienifchen Richtung gefangen. Marc Anton hatte es ihm angethan. Wenn auch manche Blätter diefer Art, z. B. Mars und Venus von 1530 (B. 137), nicht ohne Formengröfse koncipirt find, fo verfallen die meiften doch einem vollen Manierismus. Abfchreckende Beifpiele der Art find der Sündenfall (B. 9), der erfte Brudermord (B. 5) und Adam und Eva über Abel's Leiche (B. 6) von 1529.

Frühe Blätter.

Blätter feiner mittleren Zeit.

Seine reifften Blätter.

Blätter in italifirender Richtung.

1) Vgl. J. P. Richter in der Kunftchronik XVI, S. 310.

2) *Bartfch*, Peintre graveur VII, p. 331—434. — *Paffavant*, p. 3—7. — *Ad. Rofenberg* in »Kunft und Künftler« Bd. I, No. 15 u 16, S. 13—21.

Seine Holzſchnitte.

Auch für den Formſchnitt hat Lukas gezeichnet. Paſſavant zählt 32 in Holz geſchnittene Blätter des Meiſters. Neue Geſichtspunkte zu ſeiner Beurtheilung aber eröffnen ſie nicht. Lukas van Leyden war jedenfalls der erſte holländiſche Künſtler, deſſen Ruhm ſich dauernd in allen Ländern der Welt erhielt.

Jakob von Amſterdam.

Auch Amſterdam beſaſs im erſten Drittel des 16. Jahrhunderts bereits einen gediegenen Meiſter, den K. van Mander *Jakob Korneliſſen* nennt und in Ooſtzanen geboren ſein läſst. Er ſelbſt bezeichnet ſich mit ſeiner zwiſchen die Buchſtaben I. und A. geſetzten Hausmarke, wird ſich alſo ſelbſt *Jakob von Amſterdam* genannt haben. Seine Holzſchnitte ſind nie in Vergeſſenheit gerathen.[1] Seine Gemälde aber ſind erſt ganz neuerdings[2] an dem Monogramm erkannt und gewürdigt worden. Es ſtellte ſich heraus, daſs Jakob identiſch ſei mit dem angeblich »weſtfäliſchen Meiſter«, den Waagen in ſeinem Handbuch[3]) herausſtrich. Strenger und alterthümlicher, als manche ſeiner Zeitgenoſſen, nimmt er in ſeinen ſpäteren Bildern zwar die Ornamentik und Architektonik der italieniſchen Renaiſſance auf bleibt aber im Ganzen durchaus der alten Schule treu: feſt und ſcharf in den herben Umriſſen, ſorgfältig und voll im Farbenauftrag, klar und lebhaft in der koloriſtiſchen Wirkung. Das früheſte Datum auf einem ſeiner Bilder iſt das Jahr 1506, das ſpäteſte 1526; doch trug ein gegenwärtig nicht nachweisbares Bild ſogar die Jahreszahl 1530. Zwei

Seine Holzſchnitte

Seine Gemälde

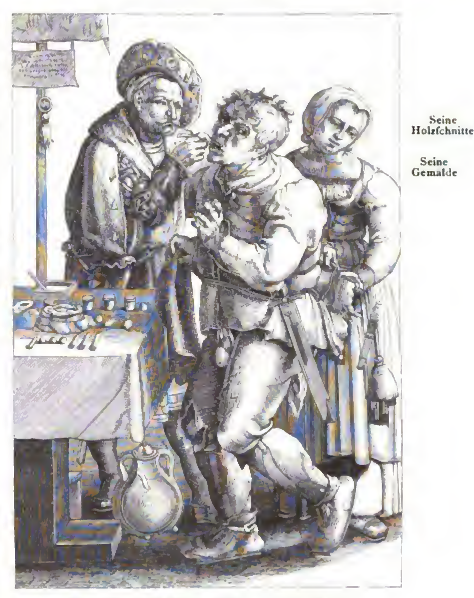


Fig. 321. Lukas van Leyden: Der Zahnarzt. Kupferſtich.

1) *Bartſch* VII, p. 444—446. — *Paſſavant* III, p. 24—30.

2) Beſonders durch *O. Eiſenmann's* Entdeckungen in Kaſſel. Uebrigens vgl. man *W. Schmidt* in der Kunſtchronik XV, S. 579. — *V. de Stuers* im Haager Katalog (1874) p. 1—3. Die hier ausgeſprochenen Bedenken haben ſich inzwiſchen als unbegründet herausgeſtellt. — *L. Scheibler:* Die Gemälde des Jakob Cornelisz van Amſterdam, im Jahrbuch der K. Pr. Kunſtſammlungen III, 1882, Heft 1.

3) I (Stuttgart 1862) S. 286—287.

in Kassel. Bilder seiner Hand besitzt die Kasseler Galerie: No. 40, Christus als Gärtner von 1507 (Fig. 322), früher unbegreiflicher Weise »Schäufelin« genannt, und No. 58, die Verehrung der hl. Dreieinigkeit mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1523. in Berlin. Drei seiner Bilder befinden sich im Berliner Museum; noch nicht aufgestellt ein grosses Breitbild mit einer Donatorenfamilie von 1506; ferner No. 607, ein Flügelaltärchen, dessen Mittelbild Maria mit dem Kinde zeigt, und No. 604, ein in Amsterdam. Hochbild mit Scenen aus dem Leben eines Heiligen. Im Amsterdamer Museum ist seit kurzem die Darstellung Saul's bei der Hexe von Endor mit dem Monogramme des Meisters und der Jahreszahl 1526 (nicht 1500, wie fälschlich im Haag. restaurirt) aufgestellt. Ein bezeichnetes Bild Jakob's besitzt die Haager Galerie in ihrer 1524 gemalten Salome. Endlich haben wir als hervorragende Werke in Wien. Jakobs den prächtigen Hieronymusaltar von 1511 im Wiener Belvedere (II, I, 47), in Neapel. und die Geburt Christi von 1512 im Neapler Museum (V, 31) zu nennen.[1])

Wenden wir uns von Amsterdam nach Utrecht, so treffen wir hier zunächst einen Meister, den wir nur im Vorübergehen nennen können. Er hiess *Jakob van Utrecht*, zeichnete sich Jacobus Trajectensis, wurde 1506 Meister der Ant- Jakob van Utrecht. werpener Gilde und war, wie sein männliches Porträt von 1523 in der Berliner Galerie beweist, ein tüchtiger Bildnissmaler.

Der Stolz Utrecht's in dieser Zeit, obgleich kein Utrechter Kind, war *Jan van Scorel* (Schoreel, Schoorl, Schoorle),[2]) der seinen Zeitgenossen als eigentlicher Bahnbrecher auf dem Gebiete der Nachahmung der Italiener galt. Jan van Scorel. Da er jedoch noch im 15. Jahrhundert geboren wurde und eine entschieden germanistische Jugendepoche hatte, müssen wir ihn schon hier kennen lernen. Sein Name ist der Name des Dorfes bei Alkmar, wo er 1495 geboren wurde. Sein erster Lehrer war Willem Kornelissen zu Haarlem, sein zweiter Meister war jener Jakob Kornelissen zu Amsterdam, den wir kennen gelernt haben. Um Mabuse's Lehre theilhaftig zu werden, ging er nach Utrecht, wo der Sein Leben. Meister von Maubeuge sich damals aufhielt. Später wanderte er nach Nürnberg, wo er sich durch Dürer beeinflussen liess. Als aber die Reformation in Nürnberg eingeführt wurde, zog er sich nach Kärnthen zurück; und hier hat sich in der That, in der Kirche zu Ober-Vellach in Oberkärnthen, sein frühstes (von 1520 datirtes) bezeichnetes Werk, ein prächtiger Flügelaltar, erhalten, welcher noch deutlich genug den Einfluss Jakob Kornelissen's und Dürer's verräth.[3]) Sein Altar in Ober-Vellach. Aber Scorel pilgerte noch weiter. Er besuchte Venedig und Jerusalem und setzte sich schliesslich eine Zeitlang in Rom fest, wo er unter Hadrian VI, seinem Landsmann, Kustos der päpstlichen Antiken wurde. Hier ging er denn auch zu Michelangelo und Raphael über. Spätestens 1525 finden wir ihn wieder in seiner Heimath. Jetzt malte er in der Kirche zu Warmenhuizen bei Alkmar eine Reihe noch erhaltener [4]) Temperabilder aus dem alten Testamente, welche

1) Ueber noch andere Werke des Meisters und seine Stilwandlungen: *Scheibler* a. a. O. S. 9—18.

2) Die ausführlichste ältere Besprechung bietet *van Mander's* Schilderboek. — Das Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen (II, 1881, Heft IV) enthält einen Aufsatz über Scorel von *C. Justi* mit einem Verzeichniss seiner Werke von *W. Bode* und *L. Scheibler*.

3) Abgebildet bei *Justi*, a. a. O. S. 198. — Vgl. den Nederlandsche Kunstbode 1881, No. 3.

4) Man sehe *J. A. Crowe's* Anmerkung zur englischen Ausgabe von Waagen's Handbuch (1874) I, p. 235.



Fig. 322. Jakob Korneliſſen: Chriſtus als Gärtner. Kaſſel, Galerie.

ihn fchon ganz in den Bahnen der Italiener zeigen. Eine Zeitlang malte Scorel in Gent, eine kurze Zeit wohnte er 1527 in Haarlem, wo M. Heemskerk und Ant. Moro, die wir fpäter kennen lernen werden, feine Schüler waren. Schliefslich aber zog es ihn nach Utrecht zurück, wo er Kanonikus bei St. Marien [1]) wurde und 1532 ftarb.

Seine Hiftorienbilder — in Bonn. — in Utrecht. — in Amfterdam. — in Haarlem. — in Dresden

Leider find die meiften feiner Werke in den Bilderftürmen, welche Holland heimgefucht haben, untergegangen. Die Mehrzahl der Bilder, die man ihm noch vor einigen Jahrzehnten in verfchiedenen Sammlungen zufchrieb, find ihm fremd. Doch können wir heute, aufser den fchon genannten, noch eine Anzahl zum Theil anderer und zum Theil beglaubigter Bilder feiner Hand nennen. Das Provinzalmufeum zu Bonn befitzt eine mit feinem Namen bezeichnete, 1530 gemalte Kreuzigung: italifirend in der Zeichnung, aber in der malerifchen Technik bei warmem Tone mit braunen Schatten von nordifcher Eigenart. Das Utrechter Mufeum bewahrt von ihm noch eine Madonna mit dem Stifter in fchöner Landfchaft. Mit Recht werden ihm im Mufeum von Amfterdam eine reuige Magdalena in landfchaftlicher Umgebung, eine Königin von Saba vor Salomon und eine Bathfeba im Bade, in Haarlem eine durch van Mander beglaubigte Taufe Chrifti, die ganz als Landfchaft wirkt, und eine Darftellung Adam's und Eva's unter dem Baume, zugefchrieben. Die Dresdener Galerie (No. 599) befitzt eine ganz italifirende Darftellung des Sieges David's über Goliath von feiner Hand. Viel felbftändiger, als in feinen Hiftorien, blieb

Seine Bildniffe — in Utrecht. — in Haarlem — in Rom. — in Düffeldorf. — in Berlin. — in Köln. — in Rotterdam.

er in feinen Bildniffen. Sie find fehr charaktervoll und beftimmt gezeichnet, einfach und flüffig in allerdings etwas unnatürlich gelblichem Fleifchtone gemalt. Sicher find drei breite Tafeln mit Bruftbildern der Brüderfchaft vom heil. Grabe und feinem Selbftbildnifs im Utrechter Rathhaufe, fowie eine ähnliche Tafel in Haarlem von feiner Hand. Beglaubigt ift das naive und lebendige Bruftbild feiner Geliebten Agathe von Schoenhoven, 1529 gemalt, im Pal. Doria in Rom. Andere Bildniffe feiner Hand befitzen z. B. die Akademiefammlung zu Düffeldorf (No. 1, ein weibliches Bruftbild), die Berliner Galerie (No. 644 und 1212), das Kölner Mufeum (No. 401 und 402, Bruyn genannt, Heilige und Stifter), und das Rotterdamer Mufeum (Porträt eines zwölfjährigen Knaben von 1531).

Jan Swart von Groningen.

Nicht ein Schüler Scorel's, wie Kramm berichtet, war der bedeutend ältere *Jan Swart* von Groningen, welcher 1469 geboren war, fich nach Lomazzo und van Mander eine Zeitlang in Venedig aufhielt, fpäter in Gouda anfäffig war und 1535 ftarb.[2]) Unter feinen Holzfchnitten trägt die Schiffspredigt Chrifti, ein fehr fchönes Blatt, fein Monogramm. Damit ftimmt das Gemälde der Predigt Johannis des Täufers in der Münchener Pinakothek (No. 744) und [3]) die Anbetung der Könige im Antwerpener Mufeum (No. 207), nicht aber die ihm bisher zugefchriebenen Darftellungen der Anbetung der Könige im Brüffeler Mufeum (No. 32) und in der Münchener Pinakothek (No. 652) überein. In jenen Bildern erfcheint Jan Swart als ein etwas reizlofer Meifter, der jedoch die Gebundenheit der altniederländifchen Formenfprache befonders früh überwunden hat.

1) Deshalb trat er keiner Innung in Utrecht (wo die Maler damals noch zu den Sattlern hielten) bei. Vgl. *S. Muller*, Schilders-Vereenigingen te Utrecht, Utrecht 1880, p. 14.

2) *Ed. Fétis*: Catalogue du Musée royal de Belgique (1877), p. 150.

3) Nach *Scheibler*, Handfchriftliche Notizen.

II. ABTHEILUNG.

DIE BLÜTHEZEIT DER ITALIENISCHEN MALEREI.

Vorbemerkungen.

Vorzüge der italienifchen Malerei.

Alles was oben (S. 130—136) über die Kultur der italienifchen Renaiffance gefagt worden, gilt im höchften Mafse für die erften Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts; und alles was oben (S. 365—367) über den Auffchwung der Malerei zu neuer Freiheit, Gröfse und Schönheit in diefen Jahrzehnten bemerkt worden, bezieht fich, wie dort bereits angedeutet, hauptfächlich auf die italienifche Malerei. [1]) Früher und heller, als in allen anderen Ländern ging in Italien die Sonne des goldenen Zeitalters auf; vollkommener, als in der nordifchen, deckten in der italienifchen Kunft diefer Zeit fich Form und Inhalt, inniger verfchmolzen fich Wahrheit und Schönheit, fruchtbarer ergänzten fich Theorie und Praxis. Jene höchfte Schönheit, welche die Götter faft zwei Jahrtaufende früher den alten Griechen geoffenbart hatten, wurde erft jetzt in Italien zum zweiten Male geboren; und waren damals die Bildhauer die begnadigten gewefen, fo waren es jetzt die Maler. Die Malerei erlangte jetzt hier überhaupt zum erften Male den Vollbefitz ihrer Kräfte; fie nahm jetzt hier zum erften Male mit Entfchiedenheit den Vortritt unter den Künften. Selbftverftändlich wollen wir die in jenen Tagen mit noch halbfcholaftifcher Befangenheit erörterte Streitfrage, welche Kunft höher ftehe, die Bildhauerei oder die Malerei, nicht wieder aufrühren. Im allgemeinen ift fie nicht zu entfcheiden. Wir meinen nur, dafs gerade damals und gerade in Italien die Malerei fich an die Spitze der Künfte ftellte. Die Bildhauer gingen zwar in anerkennenswerther Weife, trotz des mächtigen Eindrucks, den die neuentdeckten Antiken, wie der Apoll von Belvedere und der Laokon, auf fie machten, ihre eigenen Wege; aber die Zahl ihrer Meifterwerke, welche zwifchen alterthümlicher Sprödigkeit und fubjektiver Willkür in der Mitte ftehen und ein volles Verftändnifs der natürlichen Gefetze der Plaftik zeigen, ift doch nur eine kleine. Die Maler dagegen ftellten

Ihr Verhältnifs zur Bildhauerei.

1) Die allgemeine Literatur ift bereits Bd. I, S. 412 angeführt worden. Von *Milanefi's* Ausgabe des *Vafari* find nunmehr fechs Bände erfchienen. Von *Lübke's* Gefchichte der ital. Malerei kommt für diefe Abtheilung der II. Bd., von *Burckhardt's* Cicerone die vierte, von *W. Bode* beforgte Auflage (1879) in Betracht.

ſich jetzt nicht nur ganz auf eigene Füſse und machten die Natur (ihre italieniſche Natur) zur Grundlage ihrer nationalen Kunſt, wie die griechiſchen Bildhauer die Natur (ihre griechiſche Natur) zum Vorbilde genommen hatten, ſondern es ging hier auch die eingehendſte wiſſenſchaftliche Erörterung der Geſetzmäſsigkeit richtiger mit Pinſel und Farben geſchaffener Flächendarſtellungen (Perſpektive, Anatomie, Lehre vom Licht und Schatten) Hand in Hand mit jenem den Völkern des Südens angeborenen Schönheitsgefühl, welches inſtinktiv Formen und Farben ſchuf, die von der ſpäteren Aeſthetik als Grundlage ihrer Erfahrungsſätze anerkannt wurden. Und nicht vereinzelt entſtanden in Italien die höchſten Meiſterwerke der Malerei; ſie entſproſſen an den verſchiedenſten Orten zugleich dem heimiſchen Boden in einer Fülle und Mannichfaltigkeit, die um ſo ſtaunenswerther iſt, je kürzer der Zeitraum war, der das wirklich Vollendete entſtehen ſah; denn wenn auch einige der groſsen italieniſchen Meiſter bis in's letzte Drittel des Jahrhunderts lebten, ſo riſſen doch gerade in Italien Konvention und Manier auf der Grundlage des Geſchaffenen im allgemeinen ſchon nach den erſten Jahrzehnten der neuen Aera ein.

Menge und Mannichfaltigkeit der Gemälde.

Kürze der Blüthezeit.

In keinem Lande wurden in jenen Tagen aber auch ſo viele groſse Meiſter geboren, welche die Welt mit ihren eigenen Augen anſahen und in ihrer eigenen Weiſe wiedergaben, wie in Italien; und in keinem anderen Lande gingen daher auch ſo viele von einander grundverſchiedene, aber einander ebenbürtige Richtungen ſelbſtändig neben einander her. Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto und Giorgione, Michelangelo und Tizian, Raphael und Correggio, — gröſsere Gegenſätze kann es kaum geben. Jeder von ihnen wahrte ſeine Subjektivität; und jeder von ihnen hatte eine Subjektivität zu wahren, welche in tauſend und abertauſend empfänglichen Gemüthern ſich begeiſternd wiederſpiegelte.

Verſchiedenheit der Richtungen.

Freilich hätte die italieniſche Kunſt ihre Schwingen ſo frei nicht entfalten können, wenn ihr das Bedürfniſs Italiens nach künſtleriſchem Schmucke nicht entgegen gekommen wäre. Einen wie groſsen Antheil neben aufrichtiger Kunſtliebe auch äuſsere Prunkſucht, ſinnliche Weltfreudigkeit oder partikulariſtiſche Rivalität an der Förderung der Künſte durch die italieniſchen Groſsen gehabt haben mögen, — jedenfalls bleibt es eine Thatſache, daſs der Malerei nur ſelten in Einem Lande in kurzer Zeit ſo viele groſse Aufgaben geſtellt worden, wie damals in Italien. Die Herrſcher der Monarchien und der Republiken, die weltlichen und geiſtlichen Fürſten, die reichen Korporationen und Privatleute wetteiferten miteinander in der Beſtellung von Kunſtwerken. Die Medici in Florenz, von denen die ganze Epoche des fünfzehnten und des ſechzehnten Jahrhunderts ihren Beinamen empfing, waren doch nur einige von vielen kunſtliebenden italieniſchen Fürſten. Florenz aber blieb auch während der Verbannung der Medici zu Anfang des 16. Jahrhunderts, neben Venedig und Mailand, die Hauptſtätte künſtleriſcher Entwicklung; die Hauptſtadt künſtleriſcher Unternehmungen aber wurde Rom. Was Päpſte, wie Nikolaus der V und Sixtus IV, hier begonnen hatten, das ſetzten Päpſte, wie Julius II, der Rovere, und Leo X, der Medici, in glänzendſter Weiſe fort. Da jedoch die groſsen Meiſter jetzt wiederholt ihren Wohnſitz wechſelten und ihr Einfluſs ſich durch ganz Italien verbreitete, ſo gliedert die Geſchichte der italieniſchen Malerei dieſer Zeit ſich weniger nach geographiſchen Mittelpunkten als nach den geiſtigen Mittelpunkten, welche die Hauptmeiſter bildeten.

Die Kunſtliebe der italieniſchen Groſsen.

Die Medici. Florenz, Venedig und Mailand.

Rom.

Die Päpſte.

Verwiſchung der geographiſchen Mittelpunkte.

Entfcheidend für den grofsen, monumentalen Zug der italienifchen Malerei blieb es, dafs überall grofse Wandgemälde beftellt und ausgeführt wurden; und diefe ftellten, fo weit es fich nicht um rein dekorative Aufgaben handelte, die jetzt im Sinne der neu zu Tage geförderten altrömifchen Dekorationen und eben daher im Gegenfatze zu der plaftifchen Grundlage der Frührenaiffance-Ornamentik nach malerifchen Principien (Grottesken)[1]) gelöft wurden, je nach dem Zwecke der Räumlichkeiten, in denen fie angebracht waren, biblifche, hiftorifche, mythologifche oder allegorifche, immer aber grofse, ernft und ideal durchkomponirte Figurenfcenen dar; und die Staffeleimalerei wurde ihrem Stil und ihrem Stoffgebiet nach von den monumentalen Gemälden beeinflufst. Die italienifche Malerei blieb »Hiftorienmalerei« im weiteften Sinne des Wortes. Daneben bot die Bildnifsmalerei, wie fich das in fo reichen und felbftbewufsten Ländern und Zeiten von felbft verfteht, den Künftlern ein weites Feld, ihre Kräfte in realiftifcherem Sinne zu entfalten. Nur in ganz vereinzelten Fällen fehen wir dagegen jetzt fchon in Italien Bilder entftehen, welche ihren Hauptgegenftand dem täglichen Leben entlehnen oder ihren Schwerpunkt in die Darftellung der Landfchaft verlegen. Nur einige wenige oberitalienifche Meifter hielten, wie wir fehen werden, in diefer Beziehung mit ihren nordifchen Zeitgenoffen gleichen Schritt.

Der monumentale Charakter der italienifchen Malerei.

Ihre Gegenftände.

Die italienifche Malerei diefer Blüthezeit wacht übrigens eiferfüchtig über ihren guten Ruf; wie nach Wahrheit und Schönheit, ftrebt fie zugleich nach Würde und Weihe, nach Hoheit und Reinheit; und gerade dadurch gewinnt fie innerhalb religiös, politifch und moralifch unhaltbarer Zuftände, gewinnt fie neben einer unerhörten Frivolität der Gefellfchaft und der Literatur die Bedeutung einer Trägerin und Sammlerin aller guten Elemente. An die Altäre der Malerei flüchteten die Gebildeten ihr befferes Selbft; in ihren Werken erkannte das Volk feine unverdorbene Kraft und Gefinnungstüchtigkeit wieder.

Ihre Würde und Weihe.

A. Leonardo da Vinci.[2])

Seit Vafari den Florentiner *Leonardo da Vinci* an die Spitze der modernen Kunftentwicklung geftellt, ift diefem der Rang des erften Bahnbrechers der

Leonardo als Bahnbrecher in Künften und Wiffenfchaften.

1) Vgl. *Aug. Schmarfow:* der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienifchen Renaiffance, im Jahrbuch der K. Pr. Kunftfammlungen II, S. 131—144.

2) *P. Jovius:* Vita Leonardi Vincii (abgedruckt bei Tiraboschi, Storia della lett. ital., Firenze 1812, t. VII, p. 1718—1719.) — Breve vita di Leonardi da Vinci, scritta da un *Anonimo* del 1500 (abgedruckt durch *G. Milanefi* im Archivio stor. ital. XVI, 1872, p. 222—226). — *Vafari* Milanefi t. IV (1879), p. 17—90. — *Lomazzo,* Trattato dell' arte de pittura (1584) und Idea del tempio della pittura (sec. ed. 1590), passim. — Die moderne Literatur über Leonardo im Ganzen beginnt mit *C. Amoretti*: Memorie storiche sulla vita, gli studj e le opere di Lionardo da Vinci, sec. ed. Milano 1804. — *J. W. Brown,* The life of Leonardo da Vinci, London 1828. — *Hugo Graf von Gallenberg*: Leonardo da Vinci, Leipzig 1834. — *Arfène Houffaye*: Histoire de Léonard de Vinci, 2. éd., Paris 1876. — *G. F. Waagen*: Leonardo da Vinci, abgedruckt mit Anmerkungen von *C. v. Lützow* in Waagen's »Kleinen Schriften«, Stuttgart 1875. — *C. Brun* in Dohme's Kunft und Künftler III, No. 61. — Der Abfchnitt über Leonardo in *W. Lübke's* Gefch. der ital. Mal. (II 1879, S. 33—81). — Neue Urkunden brachten: *G. Gaye:* Carteggio, Firenze 1839, I, p. 223, 224. — *G. L. Calvi:* Notizie etc, Milano 1869 t. III. — *Gust. Uzielli*: Ricerche intorno a Leonardo da Vinci, Firenze 1872. — *G. Milanefi* a. a. O. archivio p. 227—230. — *J. P. Richter:* Leonardo-Studien in Lützow's Zeitfchrift XV (1880), S. 147—152, S. 209—216; XVI (1881), S. 133—141; XVII, S. 11—20.

neuen Theorien und der neuen Praxis auf dem Gebiete der Malerei nicht mehr ftreitig gemacht worden; und je beffer wir durch die in unferen Tagen endlich erfolgenden authentifchen Publikationen von Leonardo's Schriften mit dem Wiffen und Wollen des grofsen Mannes vertraut werden, defto beffer auch lernen wir feine bahnbrechende Bedeutung nicht nur für die Malerei, nicht nur für die ganze Kunft, fondern auch für die Mechanik, die Phyfik und die gefammte Naturwiffenfchaft verftehen und würdigen.

Leonardo als Maler im Vergleiche zu feinen fonftigen Befchäftigungen.

Wenn wir durch die Biographen Leonardo's erfahren, dafs er jahrelang im Dienfte italienifcher und auswärtiger Fürften als Kriegs- und Civil-Ingenieur thätig gewefen fei, Kanäle gebaut, Städte befeftigt, Landftrecken vermeffen habe, wenn Fachgelehrte des 18. und 19. Jahrhunderts uns aus den zerftreuten Aufzeichnungen und Entwürfen des Meifters beweifen, dafs er Fallfchirme und Hobelmafchinen, Bohrmühlen und Steinfägen, Töpferfcheiben und Tuchfcheerapparate, Federhammer und Hebezeuge konftruirt habe,[1]) wenn wir aus dem bekannten Briefe Leonardo's an den Herzog Ludovico Sforza von Mailand erfehen, dafs der Meifter fich felbft der Erfindung einer langen Reihe von Kriegsvorrichtungen, Fallbrücken, Minen, Kanonen und Bombarden rühmt und nur zum Schluffe befcheiden hinzufügt »ebenfo fertige ich Gemälde«, fo könnte es uns fcheinen, als fei Leonardo in erfter Linie Ingenieur und Techniker gewefen und habe die Malerei nur in feinen Mufseftunden getrieben. Wenn wir dann andererfeits hören, er habe mit dem berühmten Anatomen Marco della Torre eingehend Anatomie ftudirt,[2]) er habe einen wefentlichen Antheil an einem Hauptwerke des grofsen Mathematikers Luca Pacioli,[3]) er habe die Camera obscura entdeckt, er habe die Theorie der Wellenbewegung des Meeres gefunden, er habe geologifche und botanifche Forfchungen gemacht und das Gebiet der Optik und der Akuftik beherrfcht, fo könnten wir auf den Gedanken kommen, Leonardo fei in erfter Linie ftrenger theoretifcher Forfcher, zumal Naturforfcher gewefen; und die Malerei würde erft recht nur als eine Nebenbefchäftigung des Meifters erfcheinen. Allein Leonardo ift nicht nur mit fcharfem, alles durchdringendem wiffenfchaftlichen Verftande, fondern zugleich mit höchfter künftlerifcher Intuition begabt gewefen, ja, er hat fich nicht nur auf einem, fondern auf allen Gebieten der Künfte ausgezeichnet. Alte Biographen wollen uns fogar glauben machen, der Herzog Ludovico Sforza habe ihn zunächft als Lautenfchläger und Sänger nach Mailand berufen; und Vafari berichtet, Leonardo fei der befte Improvifator feiner Zeit gewefen.[4]) Von feinen künftlerifchen Leiftungen als Architekt erfahren wir wenigftens, dafs er eine Zeit lang am Mailänder Dombau thätig war; und als Bildhauer fchuf er jenes gewaltige Modell des Reiterftandbildes Francesco Sforza's, welches ein Hauptwerk

---

1) *J. B. Venturi*: Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, Paris 1797 — *G. Mongeri*, *G. Govi* e *C. Boito*: Saggio delle opere di Leonardo da Vinci, Milano 1872. — *H. Grothe*: Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philofoph, Berlin 1874.

2) *Marx*: Ueber M. A. Torre und Leonardo da Vinci, die Begründer der bildlichen Anatomie, Göttingen 1848.

3) *Luca Pacioli di Borgo S. Sepolcro*: De divina proportione. Venedig 1509.

4) Das überall abgedruckte angeblich einzige erhaltene Sonnett Leonardo's ift jedoch, wie *Guft. Uzielli* (in der Zeitfchrift »Il Buonarroti«, 1875 Juni—Auguft) nachgewiefen hat, nicht von Leonardo gedichtet, fondern faft ein halbes Jahrhundert älter.

feines Lebens gewefen, leider aber unwiederbringlich verloren ift.[1]) Und trotzalledem brauchten nicht einmal Gemälde des Meifters erhalten zu fein, um uns zu beweifen, dafs er die Malerei als feinen eigentlichen Lebensberuf anfah. Bei feinem Lehrer Andrea Verrocchio hat er freilich ebenfowohl die Bildhauerei als die Malerei gelernt; aber wir hören aus feiner Lehrzeit doch gerade nur von feinem Antheil an einem Gemälde Andrea's; wir hören aus feiner Meifterzeit, abgefehen von G. Fr. Ruftici, dem Bildhauer, der fein Hauptwerk in Florenz unter Leonardo's Leitung gefchaffen, doch nur von Malern, die feine Schule bilden; und wir hören von fehr viel mehr Gemälden, als plaftifchen Werken, die er gefchaffen. Endlich fteht im Mittelpunkte aller feiner fchriftftellerifchen Arbeiten fein berühmtes, aber noch lange nicht genug beherzigtes Lehrbuch von der Malerei, fein Trattato della pittura;[2]) und gleich im erften Buche diefes grofsen Werkes nimmt Leonardo mit Leidenfchaft für die Malerei gegen die Bildhauerkunft Partei. Er bezeichnet die Malerei als die höchfte aller Künfte und zugleich als eine Wiffenfchaft; und mit ihren wiffenfchaftlichen Grundlagen befchäftigt er fich im ferneren Verlaufe des Werkes. Aber er ftellt keine abftrakten Regeln auf, er philofophirt nicht in's Blaue hinein, fondern er geht überall von empirifch gefundenen und daher ewig gültigen Naturgefetzen aus. Beim Lefen diefer Technik und Aefthetik der Malerei auf naturwiffenfchaftlicher Grundlage wird es uns klar, dafs alle anatomifchen, optifchen und mechanifchen Studien des Meifters, fowie alle feine Naturbeobachtungen in erfter Linie der Theorie der Malerei galten; und diefe Theorie ift keine »graue Theorie«, fondern fie fpricht fich kurz und klar in kernigen praktifchen Regeln aus. Hier erft find die Gefetze der Luft und Linienperfpektive, an denen man bereits ein Jahrhundert gearbeitet hatte, hier erft find die Principien der Licht- und Schattenwirkung, hier erft find die Regeln der Natürlichkeit und Harmonie der Farben vollftändig verftanden, zufammengefafst und nutzbar gemacht; und von höchfter Bedeutung war es, dafs Leonardo im Zeitalter der Wiedergeburt des klaffifchen Alterthumes nicht etwa auf eine Nachahmung der Antike (durch welche, wie durch jede Nachahmung, nach Leonardo's eigenen Worten, nur Enkel, keine Söhne der Natur[3]) erzeugt werden), fondern ftets auf die Natur und die felbftändige Beobachtung verwies.

Die Malerei fein eigentlicher Lebensberuf.

Sein Trattato della pittura.

Leonardo's eigene Gemälde entfprechen feinen Vorfchriften. Vor allen Dingen erreichte er durch feine Behandlung der Luft, des Lichtes und der Farben eine Weichheit und Wahrheit der körperlichen Modellirung und eine Natürlichkeit des dargeftellten Raumes, wie fie vor ihm noch nie erreicht worden waren. Die Modellirung mit Licht und Schatten (Helldunkel, Clair-

Leonardo's malerifcher Stil.

---

1) Durch die Verwerthung der zu Windfor befindlichen Handzeichnungen Leonardo's ift die Denkmalsfrage in eine andere Phafe getreten. Man fehe vor allen Dingen *J. P. Richter's* Erörterungen a. a. O. XV, S. 210–216.

2) Ueber die Handfchriften und Ausgaben diefes Werkes *Max Jordan*: Das Malerbuch des Leonardo da Vinci, Leipzig 1873. — Die erfte vollftändig korrekte Ausgabe des Textes nach der vatikanifchen Handfchrift, nebft deutfcher Ueberfetzung, hat *H. Ludwig* beforgt. Sie erfcheint in *Eitelberger's* Quellenfchriften. Vgl. Janitfchek's Repertorium IV (1881), S. 280–292. — Dazu jedoch *J. P. Richter:* Lionardo's Lehrbuch von der Malerei in Lützow's Zeitfchrift, XVII, S. 11–20.

3) Trattato (ed. Manzi, Roma 1817) p. 69: »dico alli pittori che mai nessuno dee imitare la maniera d'un altro, perchè sarà detto nipote e non figlio della natura«.

Sein Helldunkel und sein Sfumato.

obscur) ist sein Element, die duftig zarten Uebergänge der Umrisse und der Töne in einander (Sfumato) [1]) sind seine Erfindung. Gerade wenn wir Leonardo's Gemälde mit seinen Schriften vergleichen, erkennen wir, dafs dem scheinbar zersplitterten Thun und Treiben dieses »Universalmenschen«, der uns in manchen mechanischen Spielereien, wie in seinen verschiedenen Thierautomaten, fast als



Fig. 323. Leonardo da Vinci: Engel aus der Taufe Christi von Verrocchio. Florenz, Akademie.

Taschenspieler entgegentritt, doch eine tief innerlich bewufste Einheitlichkeit des Wirkens zu Grunde lag; und wenn erst einmal alle Schriften dieses einzigen Mannes geordnet und veröffentlicht sind, womit jetzt glücklich begonnen worden, so wird der innere Zusammenhang zwischen allen seinen Bestrebungen uns ver-

1) Trattato p. 63—64: »ed in ultimo che le tue ombre e lumi sieno uniti senza tratti o segni ad uso di fumo«.

muthlich noch überzeugender entgegentreten.[1]) Die Natur hat es Leonardo angethan. Ihre Ergründung durch die Wiffenfchaft und ihre Reproduktion durch die Kunft betrachtet er als feine Lebensaufgabe.

Sein Verhältnifs zur Natur.

Wir haben uns im Folgenden nur noch mit Leonardo's Leben und feinen Gemälden zu befchäftigen. Wir müffen jedoch fofort betonen, dafs Leonardo bei feinem vielfeitigen Thun doch in der That nur wenig Gemälde vollendet hat



Fig. 324. Leonardo da Vinci: Die Anbetung der Magier. Florenz, Uffizien.

und dafs von diefen wenigen nur wenige fich erhalten haben. Bei keinem

1) Es find meift lofe Blätter, von rechts nach links gefchrieben, fo dafs man eines Spiegels bedarf, um fie zu lefen (Spiegelfchrift). Die meiften derfelben (12 Bände) befinden fich in der Bibliothek des Inftitutes zu Paris, ein Hauptband (der Codex Atlanticus) in der Ambrofiana zu Mailand, ein Band im Britifh Mufeum, anderes in Windfor und an anderen Orten. — *G. Dozio*: Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci, Milano 1871 — *Charles Ravaisson Mollien*: Les manuscripts de Léonard de Vinci, Paris 1881 ff. (vgl. Lützow's Zeitfchrift XVI, S. 233—235). — *J. P. Richter*: The literary works of Leonardo da Vinci, London 1881 ff.

Meifter ift felbft in Bezug auf neue und neuefte Bildertaufen eine fo grofse Skepfis nöthig, wie bei ihm.

Leonardo's Geburt und Erziehung.

Leonardo da Vinci wurde 1452 in dem kleinen Bergdorfe Vinci auf florentinifchem Gebiete geboren. Seine Mutter hiefs *Catarina*; fein Vater, *Ser Piero da Vinci*, war Notar in Florenz. Leonardo war der natürliche Sohn feiner Eltern; und als beide bald nach feiner Geburt andere Ehen fchloffen, folgte er feinem Vater, der ihn in feinem Haufe erziehen liefs. Da Leonardo's Talent für die zeichnenden Künfte fich früh und entfchieden ausfprach, gab Ser Piero ihn zu Andrea Verrocchio, der damals zu den erften Meiftern von Florenz gehörte (oben S. 188—191) in die Lehre; und in Verrocchio's Werkftatt malte er in deffen einzigem beglaubigten Bilde, der Taufe Chrifti der Akademie zu Florenz, jenen vorderen Engel (Fig. 323), welcher fich durch die weichere Fülle der Formen, durch die malerifche Modellirung, durch den füfseren Ausdruck, fo fehr von Verrocchio's Figuren auf demfelben Gemälde unterfcheidet, dafs er als Arbeit Leonardo's erkannt werden könnte, auch wenn Vafari es nicht ausdrücklich überlieferte, dafs Leonardo ihn gemalt. Urkundlich wird diefer in Florenz zuerft 1472 im Rothbuche der Malergenoffenfchaft genannt; 1476 wird er noch als Gefelle Verrocchio's aufgeführt; 1478 aber übertrug die Signoria ihm bereits die felbftändige Ausführung eines Gemäldes für die Kapelle des hl. Bernhard im Palazzo pubblico; und 1480 beauftragten die Mönche von San Donato in Scopeto den Meifter, ihnen ein Altarblatt zu malen. Leonardo hat weder das eine noch das andere diefer Bilder vollendet; doch ift das zuletzt genannte vielleicht in der ficher von Leonardo herrührenden herrlichen Untermalung einer Anbetung der Könige in den Uffizien zu Florenz (Fig. 324) erhalten.[1]) Das Ereignifs ift hier in eine Volksfcene verwandelt, welche unter freiem Himmel in reicher Landfchaft vor fich geht. Die Kompofition ift ebenfo neu wie grofsartig; die einzelnen Geftalten find in ihren Bewegungen ebenfo ftudirt wie lebendig; und in technifcher Beziehung ift das Werk lehrreich, weil es uns zeigt, wie der Meifter Licht und Schatten in folcher braunen Untertufchung zu vertheilen pflegte.

Seine Lehrjahre bei Andrea Verrocchio.

Seine Engel in Verrocchio's Taufe Chrifti.

Seine erften eigenen Aufträge.

Die Anbetung der Könige in den Uffizien.

Leonardo's Jugendwerke nach Vafari.

Auch Vafari nennt eine Reihe von Jugendwerken des Meifters, von denen kaum eins erhalten ift. Spurlos verfchwunden find der Karton, auf dem Leonardo den Sündenfall dargeftellt, der Schild, den er in erfchreckender Natürlichkeit mit Schlangen, Eidechfen und anderem Gewürm bemalt hatte, und das Bruftbild eines lebendig verkürzten Engels, welches fich im Palafte Cosimo's de' Medici befand. Es ift aber heutzutage auch von den meiften Kennern anerkannt, dafs weder Leonardo's Oelbild des Medufenhauptes, welches Vafari in demfelben Palafte fah, in dem Uffizienbilde No. 1159, noch die Madonna mit der Wafferflafche, die Vafari beim Papfte Clemens VII. bewunderte, in dem an die Befchreibung erinnernden Bilde des Palazzo Borghefe in Rom erhalten ift. Nur die Darftellung des Neptun auf dem Wafferwagen, welche Leonardo feinem Freunde Antonio Segni auf ein Blatt Papier (»in su un foglio«, fagt Vafari) gezeichnet, könnte eine Kreidezeichnung der Windfor-Sammlung

Sie find nicht erhalten.

Die Handzeichnung des Neptun in Windfor Caftle.

1) *G. Milanefi*, im Archivio stor. it. XVI (1872), p. 221. Ebenda fucht derfelbe Forfcher nachzuweifen, dem 1485 gemalten Bilde Filippino's in den Uffizien (No. 1268) liege der Karton Leonardo's zu jenem ihm 1478 übertragenen Bilde zu Grunde.

ſein.[1]) Was endlich die Bilder betrifft, in denen man neuerdings zwar unbeglaubigte, aber echte Jugendwerke Leonardo's hat erkennen wollen, ſo ſind faſt alle dieſe Zueignungen für verfehlt zu halten. Die braune Untermalung eines hl. Hieronymus in der vatikaniſchen Galerie zu Rom iſt allerdings echt. Das Problem der kühnen Verkürzung der knieenden Geſtalt iſt hier in einer Weiſe geſtellt und gelöſt, die zwingend auf Leonardo hinweiſt. Dagegen entſpricht das hübſche Verkündigungsbild der Uffizien (No. 1288)[2]) der Jugendkraft des Meiſters ebenſowenig, wie das treffliche Porträt eines Goldſchmiedes im Palazzo Pitti (No. 207);[3]) ja, ſelbſt in dem Freskogemälde des Kloſters S. Onofrio in Rom, welches auf moſaicirtem Goldgrunde die Madonna mit ihrem nackten, den anbetenden Stifter ſegnenden Knäblein darſtellt, iſt es uns unmöglich, Leonardo's Hand anzuerkennen.[4]) Unter den Handzeichnungen des Meiſters iſt dagegen auch Manches aus ſeiner florentiniſchen Jugendepoche erhalten. Die Hauptſtätten, in denen Leonardo's Handzeichnungen ſich befinden, ſind die Bibliothek der Königin von England im Schloſſe Windſor (drei Bände), die Louvre-Sammlung zu Paris, die Akademie zu Venedig, die ambroſianiſche Bibliothek in Mailand, die Uffizien in Florenz, das Britiſh Muſeum in London und die Albertina in Wien. Doch iſt die wiſſenſchaftliche Sichtung des Echten vom Unechten unter dieſem reichen Material noch keineswegs vollſtändig durchgeführt.[5]) Die Technik dieſer Handzeichnungen iſt eine mannichfaltige. Beſonders bevorzugt der Meiſter ein grün grundirtes Papier, auf dem er mit Kreide zeichnet und die Lichter weiſs erhöht; aber auch des Rothſtifts und der Feder bediente er ſich mit Vorliebe und manchmal führte er leicht in Biſter oder Sepia aus; ſeltener ſind Silberſtiſtzeichnungen ſeiner Hand, am ſeltenſten Oelſkizzen auf Leinwand. Uebrigens ſind Studienköpfe zahlreicher vertreten als Kompoſitionen; und ihnen reihen ſich auch die vielbeſprochenen Karikaturen an,[6]) in denen die grillenhafte Ader des Meiſters ſich ausſprach. Angenehmer und überzeugender jedoch, als in dieſen Ausgeburten ſeiner Phantaſie, tritt die Wahrhaftigkeit ſeiner Beobachtung und die Macht ſeiner Charakteriſtik uns in ſeinen wirklich nach der Natur gezeichneten männlichen und weiblichen Studienköpfen entgegen. Dieſer frühen Zeit Leonardo's müſſen z. B. ein

Der heil. Hieronymus im Vatikan.
Angebliche Jugendwerke.
Die Verkündigung der Uffizien.
Die Frescomadonna zu S. Onofrio in Rom.
Handzeichnungen Leonardo's
in Windſor Caſtle,
in Paris (Louvre),
in Venedig (Akademie),
in Florenz (Uffizien),
in London (Brit. Muſ.),
in Wien (Albertina).
Ihre Technik.
Ihr Inhalt.
Leonardo's Karikaturen.

1) W. Lübke, Geſch. der ital. Mal. II, S. 38.

2) *Lübke* hat die Urheberſchaft Leonardo's in Zahn's Jahrbüchern III (1870), S. 70—72 gewandt vertheidigt. Das Bild iſt nach Crowe und Cavalcaſelle (History III, p. 522), wie nach Lermolieff (Die Werke ital. Meiſter etc., Lpzg. 1880, S. 383) entſchieden ein Jugendwerk Ridolfo Ghirlandajo's.

3) Auch in dieſem Bilde hat Lermolieff (a. a. O. S. 383—384) die Hand Ridolfo Ghirlandajo's erkannt.

4) Dieſe Attribution hat ſich in ungerechtfertigter Weiſe, ſo allgemein anerkannt ſie iſt, aus der Zeit herübergerettet, in welcher man auch die Madonna im Pal. Borgheſe Leonardo zuſchrieb. Leonardo da Vinci hätte höchſtens in ſeiner ganz frühen Zeit ſeinem Mitſchüler Lorenzo di Credi ſo ähnlich zeichnen können, daſs er aber ſchon damals anders gezeichnet und gemalt hat, zeigt jener Engel in Verrocchio's Bilde. Auch iſt Leonardo in ſo früher Zeit nicht in Rom geweſen.

5) *John Chamberlain:* Imitation of original drawings by Leonardo da Vinci, London 1796. — Neuerdings ſind faſt alle angeblichen und echten Zeichnungen Leonardo's photographiſch vervielfältigt worden. Diejenigen der Windſor-Sammlung hat die Grosvenor Gallery herausgegeben. Die übrigen hat Ad. Braun in Dornach publicirt.

6) Schon Wenzel Hollar (Antwerpen 1645), J. Sandrart (Regensburg 1645) und Graf Caylus (Paris 1730) gaben in Kupfer geſtochene Sammlungen von Leonardo's Karikaturen heraus.

fchlichter, ausdrucksvoller, in Dreiviertelsanficht mit Oel auf Leinwand gemalter weiblicher Studienkopf, aber auch verfchiedene auf Papier gezeichnete Männer- und Frauenköpfe in den Uffizien zu Florenz und im Louvre, fowie verfchiedene äufserft gediegen durchgeführte Gewandftudien in diefen beiden Sammlungen zugefchrieben werden.[1])

Studienköpfe in den Uffizien und im Louvre.



Fig. 325. Leonardo da Vinci: Studienkopf. Florenz, Uffizien.

Leonardo's Abreife von Florenz.

Nach dem Jahre 1480 laffen uns urkundliche Nachrichten über Leonardo im Stiche, bis wir ihn 1487 beim Dombau in Mailand befchäftigt finden. Wann er Florenz verlaffen und wann er nach Mailand gezogen, ift noch immer eine

1) Eine gründliche Verwerthung von Leonardo's Handzeichnungen bietet *Lübke's* Kapitel über den Meifter a. a. O. S. 40—42, S. 77—81 und fonft.

Streitfrage. Doch werden die beiden Fragen zu trennen fein. Nach den neueften, auf feinen eigenen Notizen beruhenden Forfchungen, fcheint es, als habe er fich von Florenz zunächft nach dem Orient gewandt und fei dort zu Anfang der achtziger Jahre als Ingenieur für den Sultan von Kairo thätig gewefen, um fchwerlich vor dem Jahre 1485 in Mailand in den Dienft Ludovico il Moro's zu treten.[1]) Jedenfalls blieb er dann bis zu deffen Sturze im Jahre 1499

Leonardo im Orient.

Leonardo's erfter Aufenthalt in Mailand (1485—1499)



Fig. 326. Leonardo da Vinci: Studienkopf, Handzeichnung. Paris, Louvre.

in Mailand. Der Herzog überwies ihm, wie urkundlich erhärtet worden, noch am 26. April diefes Jahres einen Weinberg; am 2. September entfloh Ludovico vor den heranrückenden Franzofenheeren nach Tirol; am 6. Oktober hielt König Ludwig XII feinen Einzug in Mailand.

1) *J. P. Richter*, Leonardo da Vinci im Orient, Lützow's Zeitfchrift XVI (1881), S. 131 ff. Man vergleiche S. 138 diefes Artikels mit den Ausführungen Lermolieff's a. a. O. S. 108.

Das Reiterstandbild.

Mindeftens 14 glückliche Jahre alfo hat der wegen feiner Schönheit, feiner Körperftärke, feiner gefelligen Talente allgemein gefeierte Künftler als Factotum und Liebling Ludovico il Moro's in Mailand verlebt. Einen grofsen Theil diefer Jahre verwandte er auf die Herftellung jenes plaftifchen Reiterdenkmals, deffen tragifches Schickfal uns hier nicht weiter befchäftigen kann. Einen grofsen Theil feiner Zeit nahm auch feine Thätigkeit als Architekt und Ingenieur (Martefana-Kanal) in Anfpruch. Einen grofsen Theil feiner Arbeitskraft endlich opferte er feiner wiffenfchaftlichen Thätigkeit. Leonardo war die Seele der »Akademie«, welche Ludovico gegründet hatte;[1]) und in feiner Werkftatt verfammelten fich hier die Schüler um ihn, für deren Bedürfnifs er wahrfcheinlich feinen Trattato della Pittura zu Papier brachte. Bei alledem ift diefe erfte Mailänder Zeit Leonardo's zugleich die Blüthezeit feiner malerifchen Thätigkeit; wir wollen zunächft feiner Bildniffe, dann feiner religiöfen Darftellungen aus diefer Periode feines Schaffens gedenken.

Der Martefana-Kanal.

Die Akademie.

Seine Gemälde diefer Epoche. Bildniffe.

Die untergegangenen Bildniffe Ludovico's und feiner Gemahlin in S. Maria della Grazie.

Im Refektorium neben der Kirche Sa. Maria delle Grazie malte Leonardo an der feinem Abendmahle gegenüber gelegenen Schmalwand, unter der Kreuzigung Montorfano's (oben S. 340), den Herzog Ludovico felbft, deffen Gemahlin Beatrice d'Efte und ihre beiden Söhne; göttlich gemacht nennt Vafari fie. Es find jedoch nur fo wenig Spuren von ihnen erhalten, dafs fie für die künftlerifche Beurteilung verloren find. Von den beiden fchönen Bildniffen der ambrofianifchen Sammlung, in denen man früher Ludovico und feine Gemahlin, dann Gian Galeazzo und feine Gemahlin von Leonardo's Hand erkannte, ftellt das aufserordentlich reizvoll durchgeführte weibliche Profilköpfchen mit dem reichen Perlengefchmeide nach der Anficht eines Kenners[2]) Bianca Maria Sforza als Braut Kaifer Maximilian's dar und wäre nicht von Leonardo, fondern von Ambrofius de Predis gemalt; das lebensgrofse männliche Bruftbild hingegen ift unzweifelhaft ein Werk Leonardo's. Der fchwarze Rock, die blonden Haare, das rothe Barett geben einen hübfchen Farbenakkord. Die Modellirung ift aufserordentlich fein gewefen, jetzt aber leider verwafchen. Ferner erfahren wir, dafs Leonardo zwei Geliebte Ludovico's, Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli, gemalt hat. Das Bildnifs der erfteren ift verfchollen, dasjenige der letzteren hat man in dem fchönen Frauenbruftbilde des Louvre (No. 461) wieder erkennen wollen, welches unter dem Namen »La belle Féronnière« geftochen ift. Dafs es Lucrezia Crivelli darftelle, ift ebenfo unerwiefen wie das Gegentheil; aber ein meifterhaftes Portrait ift es. Das edle Oval des Kopfes, der fchöne Hals, die abfichtliche Zurückhaltung im feurigen und doch finnigen Auge vereinigen fich mit der Pracht des Purpurkleides und der raffinirten Einfachheit des Schmuckes zu einer zugleich

Die erhaltenen Bildniffe in der Ambrofiana zu Mailand.

Die Bildniffe der Cec. Gallerina u. Lucrezia Crivelli.

Die »Belle Feronière« im Louvre.

1) Es haben fich Kupferftiche mit der Auffchrift ACADEMIA LEONARDI VINCI erhalten: *Paffavant*, Peintre Graveur V, p 180, p. 181—183. Die Frage, ob Leonardo felbft in Kupfer geftochen, ift noch nicht entfchieden. Man vergleiche zu Paffavant's Bemerkungen den Auffatz von *Girolamo d'Adda* in der Gaz. des Beaux-Arts, Jahrgang 1868. Dafelbft p. 141 die Reproduktion des geftochenen Profilkopfes einer jungen Frau im Britifh Mufeum.

2) Lermolieff, a. a. O. S. 456. Der Verfaffer hat feit Lermolieff's Behauptung nur das bezeichnete, trockene Bild des Ambrofius de Predis in der Ambrafer Sammlung zu Wien wiedergefehen; aber das Mailänder Bildchen lebt fo viel feiner in feiner Erinnerung, dafs er fich nicht entfchliefsen kann, Lermolieff zuzuftimmen.

vornehmen und liebreizenden Wirkung; und Leonardo hat das Bild mit der ganzen Meifterfchaft feiner Modellirung, mit der ganzen Gründlichkeit feiner Pinfelführung vollendet.[1]) Unbegreiflich aber ift es, dafs ernfte Kunftforfcher diefem Kopfe jemals den unfympathifchen Frauenkopf der Augsburger Galerie an die Seite fetzen und deffen blecherne Modellirung den Meifterhänden Leonardo's zufchreiben gekonnt haben.

Der Augsburger Kopf.

Von Leonardo's religiöfen Bildern diefer Zeit ift die Geburt Chrifti (Natività), welche er nach Vafari und Milanefi's Anonymus für Ludovico il Moro gemalt, diefer aber dem Kaifer Maximilian gefchenkt hatte, leider verfchollen; und was die erhaltenen kirchlichen Staffeleibilder betrifft, welche diefer Zeit des Meifters angehören, fo fcheint es faft, als habe er nur die Kartons zu denfelben gezeichnet, die Ausführung aber Schülerhänden überlaffen. Durch eine Notiz des unbekannten Reifenden der erften Hälfte des 16. Jahrhunderts[2]) könnte die hübfche kleine heilige Familie aus der Sammlung des Herzogs von Litta in der Petersburger Eremitage beglaubigt erfcheinen. Das Kind auf dem Schofse der Madonna greift lächelnd nach deren Bruft. Dafs es aber wirklich das von jenem Reifenden in Venedig gefehene Bild fei, ift nicht nachweisbar, und dafs Leonardo es felbft gemalt, geht aus feiner Technik keineswegs hervor.[3]) Jedenfalls auf eine Kompofition Leonardo's geht die Darftellung zurück, die durch Forfter's Stich unter dem Namen der »Vierge au Basrelief« bekannt geworden ift. Hier beugt fich das Chriftkind vom Schofse der Mutter zum links vorn knieenden kleinen Johannes hinab; und im Hintergrunde fteht links der hl. Zacharias mit gefalteten Händen, während Jofeph mit dem Hirtenftabe von rechts herüberfchaut. Die Charaktere find individuell, aber grofs und edel durchgebildet. Für das eigenhändig vom Meifter gemalte Original gilt befonders feit Waagen's Ausführungen[4]) das Gemälde im Befitze Lord Warwick's zu Gatton Park; doch ift die Eigenhändigkeit diefes Exemplars keineswegs unbeftritten. Der Verfaffer hat nur die Kopien gefehen, welche fich in der Brera zu Mailand und im Fitzwilliam Mufeum zu Cambridge befinden. Strenger in der Kompofition und alterthümlicher in der forgfältigen Durchbildung der Einzelheiten ift die Kompofition, die durch Desnoyer's Stich als »Vierge aux Rochers« (Fig. 327) bekannt geworden ift. Die hl. Jungfrau hat fich mit ihrem Kinde und dem kleinen Johannes in eine romantifche Felfenwildnifs zurückgezogen; ein halbwüchfiger Engel hilft ihr die beiden Knaben beauffichtigen. Die Jungfrau kniet unter fchroff überhängenden Felfen. Mit dem rechten Arm hat fie Johannes umfafst, welcher zu ihren Füfsen zwifchen den Blumen kniet und fich anbetend dem Jefusknaben zuwendet, der vorn am Rande der Quelle fitzt und fegnend das rechte Händchen erhebt, während der hinter ihm knieende Engel ihn mit draftifcher Handbewegung (die Sepiaftudie zu derfelben befindet fich in der Windfor-Sammlung) auf Johannes zurückweift. Diefe Kompofition ift aufserordentlich durchdacht; die Geberden könnten fogar etwas allzu ftudirt

Religiöfe Gemalde.

Die verfchollene Geburt Chrifti.

Die Madonna Litta in der Petersburger Eremitage.

Die »Vierge au Basrelief«.

Die »Vierge aux Rochers«.

---

1) Es foll jedoch nicht verfchwiegen werden, dafs einzelne Kenner auch die »Belle Féronnière« nicht als ein Werk Leonardo's gelten laffen wollen.

2) Jacopo Morelli, Anonimo (Bafano 1800) p. 33—34.

3) *Lermolieff* (a. a. O. S. 466) erklärt das Bild fur ein Werk Bernardino dei Conti's (vgl. oben S. 340—341).

4) Kl. Schriften S. 158.



Fig. 327. Leonardo da Vinci: Die Madonna in der Felsgrotte.
Oelgemälde. Paris, Louvre.



Fig. 328. Leonardo da Vinci: Das Abendmahl. Wandgemälde. Mailand, Sta. Maria delle Grazie.

erscheinen; der geistige Ausdruck in allen vier Köpfen ist von unendlicher Innigkeit und Holdseligkeit, und zugleich durchweht die köstlichste Naturpoesie die Grotte mit der von Blumen und Kräutern umgebenen Quelle und das von jähen Felsen begrenzte Flufsthal, in welches der Blick zur Linken hinausschweift. In Frankreich gilt das Gemälde des Louvre für das Original, welches Leonardo selbst gemalt haben soll; das ist aber bei der theils harten, theils verblasenen Malweise dieses Bildes nicht glaublich. Waagen hielt das Exemplar im Besitze Lord Suffolk's zu Charlton Park [1]) für das bessere; doch hielt er auch nur die Köpfe desselben für gut genug, um von Leonardo selbst gemalt zu sein. Eine grofse alte Kopie befindet sich im Museum zu Neapel, eine kleine besitzt Herr Konsul Ed. F. Weber in Hamburg.

Die Exemplare im Louvre. zu Charlton Park, in Neapel. in Hamburg.

Die Fresco-Madonna zu Sa. Eufemia in Mailand.

Als ein Hauptwerk der ersten Mailänder Zeit Leonardo's ist neuerdings das Frescobild der Madonna mit dem Kinde, der heil. Katharina und dem Stifter in Anspruch genommen, welches in theilweise zerstörtem Zustande in einer Kapelle der Kirche Sa. Eufemia in Mailand blosgelegt worden ist.[2]) Der Verfasser bedauert, auch dieses Bild, jedenfalls bis er es wiedergesehen haben wird, zu den Werken von höchst zweifelhafter Eigenhändigkeit stellen zu müssen.

Das Abendmahl im Refektorium bei S. Maria della Grazie zu Mailand.

Unzweifelhaft ist es dagegen glücklicherweise, dafs Leonardo das grofse Meisterwerk seines Pinsels, das in Oel auf einer der Schmalwände des Refektoriums bei S. Maria delle Grazie in Mailand gemalte weltberühmte Abendmahl (Fig. 328) mit eigenen Händen vollendet hat. In den mittleren Jahren des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts ausgeführt, war es das epochemachende Gemälde, welches Alles, was bis dahin auf dem Gebiete der Malerei geleistet worden war, in den Schatten stellte.[3]) Was heute noch von ihm übrig ist, ist freilich selbst nur ein Schatten dessen, was es gewesen. Zunächst erwies sich Leonardo's Versuch, die Oelmalerei, der allein er sein Helldunkel und sein »Sfumato« zutrauen konnte, der monumentalen Kunst dienstbar zu machen, als verhängnifsvoll. Vasari erschien das Bild schon 1566 als Ruine.[4]) Dann folgten gewaltsame Zerstörungen in langer Reihe. Im 17. Jahrhundert wurde unten eine Thür hineingebrochen, oben ein Wappen daraufgenagelt. Im 18. Jahrhundert setzten stümperhafte Uebermalungen das Vernichtungswerk fort. Den Rest gaben ihm die napoleonischen Kriege, während derer der Raum nacheinander als Pferdestall, Heumagazin und Gefängnifs benutzt wurde. Eine Ueberschwemmung kam hinzu. Dann folgte die Zeit erleuchteterer Restaurationen. Wenigstens die fremden Zuthaten sind in unserem Jahrhundert sorgfältig beseitigt worden. Wer den Saal heute nicht unvorbereitet betritt, wird trotz des jämmerlichen Zustandes des Werkes überrascht sein von der Erhabenheit der fast doppelt lebensgrofsen Gestalten und der monumentalen Grofsartigkeit der Komposition. Als Ganzes können freilich nur die alten Kopien und die Stiche uns Leonardo's Werk vergegenwärtigen. Von den Kopien

Ursachen seiner Zerstorung.

Alte Kopien.

1) Kl. Schriften S. 160: Treasures of art III, 168.

2) *A. Schmarsow* im Jahrbuch der preufsischen Museen, II (1881) S. 135.

3) *G. Bossi*: Del cenacolo di Lionardo da Vinci libri quattro, Milano 1810. — *Goethe* führte Bossi's Werk durch seinen bekannten Aufsatz (im 31. Bd. der Cotta'schen Ausgabe in 40 Bänden) in die deutsche Literatur ein.

4) Im Leben Girolamo da Carpi's, ed. Lemonnier XI, p. 251.

müssen die auf Marco d'Oggionno zurückgeführten in Ponte Capriasca (Tessin)[1] und in der Londoner Akademie hervorgehoben werden. Unter den Stichen ist derjenige Raphael Morghen's jedem Kunstfreunde bekannt. In unseren Tagen hat R. Stang das Bild gestochen.

Stiche.

Unter den Studien Leonardo's für sein Abendmahl ist eine Federzeichnung in Windsor[2]) hervorzuheben, welche die Komposition noch auf einer Vorstufe ihrer Entwicklung zeigt; desgleichen eine Federzeichnung im Louvre und eine (bestrittene) Röthelzeichnung in der Akademie zu Venedig. Dafs dagegen die gezeichneten Apostelköpfe, derer Lomazzo gedenkt, nicht die Pastellblätter sind, welche sich im Besitze der Frau Grofsherzogin von Weimar befinden, wird wohl bald allgemein anerkannt sein. Diese werden schon dadurch als Kopien nach Leonardo's Werk, nicht als Studien zu demselben, gekennzeichnet, dafs die Hände der Nebenmänner in den unteren Theil einiger der Blätter hineinragen. Bis vor kurzem glaubte man wenigstens den Christuskopf von Leonardo's eigener Hand in der Brera in Mailand zu besitzen; aber auch das ist neuerdings bezweifelt worden.[3])

Handzeichnungen zum Abendmahl.

Zum Glück genügen die alten Kopien und Stiche in Verbindung mit den Trümmern des Originals, um uns die Bewunderung, welche Leonardo's Zeitgenossen dem Werke zollten, verstehen und mitempfinden zu lassen. Das Abendmahl gehört zu den seltenen Werken, bei denen weder von Realismus noch von Idealismus allein die Rede sein kann, weil beide Eigenschaften sich in ihnen auf's schönste das Gleichgewicht halten. Dem einseitigsten Idealisten könnte das Bild nicht zu realistisch, dem eingefleischtesten Realisten könnte es nicht zu idealistisch sein. Idealistisch ist zunächst die Gesammtanordnung; es ist die alte traditionelle Anordnung der Abendmahldarstellungen in Klosterspeisesälen.[4]) Christus sitzt zwischen den Aposteln in der Mitte der Langseite einer langen Tafel, deren Vorderseite frei bleibt, um keinen von hinten zeigen zu müssen; selbst Judas ist nicht mehr ausgesondert; doch sind die beiden Schmalseiten je mit einem Apostel besetzt; und doppelt idealistisch wirkt diese Anordnung, weil die lange Tafel nicht der Längsrichtung, sondern der kurzen Richtung des bildeinwärts vertieften Saales folgt. Idealistisch ist ferner die nach Gesetzen strenger, wenn auch im einzelnen frei bewegter Symmetrie durchgeführte Gruppenbildung der durch Christi Wort in plötzliche Bewegung gerathenen Apostel: an jeder Seite Christi zwei der aus drei Aposteln bestehenden Gruppen; der Heiland selbst durch seine leichte Isolirung in der Mitte des Bildes als die ohne Vergleich wichtigste, als in ihrer Art einzige Persönlichkeit hervorgehoben. Idealistisch ist endlich die Linienführung in den Umrissen jeder einzelnen Gestalt, jedes Gewandes, jedes Bewegungsmotivs; und doch ist gerade diese Linienführung zugleich von einer nur durch eingehendste Detailstudien erreichten Wahrheit, die realistisch genug ist. Realistisch sind auch die prächtig durchgebildeten Männerköpfe mit ihren zugleich aus dem Leben ge-

Würdigung von Leonardo's Abendmahl.

---

1) C. Brun a. a. O. S. 26.

2) W. Lübke, a. a. O., S. 59. glaubt ebenda Studienköpfe zu verschiedenen der Apostel nachweisen zu können.

3) Lützow's Zeitschrift XV (1880), S. 155.

4) *H. Riegel*· Ueber die Darstellung des Abendmahles etc., Leipzig 1869, S. 22, S. 48—58, S. 59 ff.

griffenen und packend grofsartigen Zügen; und realiftifch ift der fchöne, fchlichte Raum behandelt von den Fenftern feiner Schmalfeite im Hintergrunde, durch welche man in eine helle Berglandfchaft hinausblickt, bis zu dem in freiefter Stofflichkeit ausgearbeiteten Tafeltuche, welches den Vordergrund beherrfcht. Indeffen laffen die realiftifchen Züge des Bildes fich von den idealiftifchen, eben weil beide auf's innigfte verfchmolzen find, nicht trennen. Genau genommen, ift jeder Zug ideal und real zugleich. Auch hier ift das alte Geheimnifs der Poefie offenbart, das, was ausgedrückt werden foll, zugleich fo treffend, deutlich, natürlich und einfach wie möglich und doch im fchönften Zufammenklang von Reim und Rhythmus zu fagen. Vor allen Dingen gilt das von der ergreifenden dramatifchen Lebendigkeit, mit der Leonardo in feinem Abendmahl den dargeftellten Augenblick durch die Gruppenbildung, durch die Bewegung jeder einzelnen Geftalt und durch den fprechenden Ausdruck jedes Kopfes charakterifirt hat. Goethe hat es unübertrefflich gefagt: »Das Aufregungsmittel, wodurch der Künftler die ruhig heilige Abendtafel erfchüttert, find die Worte des Meifters: Einer ift unter euch, der mich verräth. Ausgefprochen find fie, die ganze Gefellfchaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt fein Haupt, gefenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, die Hände, alles wiederholt mit himmlifcher Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen felbft bekräftigt: Ja es ift nicht anders! Einer ift unter euch, der mich verräth.« Von mächtigfter Wirkung ift gerade der Gegenfatz diefer ruhigen Haltung des Heilandes zu dem unter den Apofteln durch fein Wort hervorgerufenen Entfetzen, das fich in jedem Kopfe, in jeder Geftalt anders wiederfpiegelt, während Judas den Geldbeutel krampfhaft fefthält und nur mit dem gelinderen, aber nicht minder peinlichen Staunen des böfen Gewiffens unwillkürlich feinen Herrn anblickt, den er verrathen. Hätte die Kunftgefchichte viele Werke von fo allfeitiger Vollendung zu verzeichnen, wie diefes, fo wäre ein Widerftreit theoretifcher Meinungen in der Kunftwiffenfchaft kaum möglich.

Leonardo's Leben feit 1499.

Die nächften fechzehn Jahre nach dem Sturze Ludovico il Moro's waren unruhige, vielbewegte Jahre in Leonardo's Leben. Abwechfelnd war er für die verfchiedenften Fürften thätig, abwechfelnd tauchte er in den verfchiedenften Städten Ober- und Mittelitaliens auf. Im Jahre 1500 finden wir ihn in Venedig; 1502 bereifte er als Kriegsingenieur Cefare Borgia's die Romagna. Auch in Rom ift er wahrfcheinlich um diefe Zeit zum erften Male gewefen. In Florenz finden wir ihn 1503 wieder; und bis 1506 betrachtete er feine Vaterftadt als feinen Wohnfitz. Dann kehrte er nach Mailand zurück. Durch die Vermittlung des Marfchalls von Chaumont, des Statthalters König Ludwig's XII. in Mailand, trat er 1507 in den Dienft des »allerchriftlichen Königs«; und von jetzt an blieb die Lombardei, ja, wenn man will, Frankreich, feine Heimat. Doch kehrte er noch oft auf kürzere Zeit nach Florenz zurück und verweilte 1514 fogar eine Zeitlang in Rom am Hofe Leo's X.; 1516 endlich folgte er Franz I. nach Frankreich, von wo er nicht wieder nach Italien zurückkehrte.

Leonardo im Dienfte der franzöfifchen Könige.

Verfchollene Werke der letzten Periode Leonardo's.

Von den Gemälden diefer Gefammtperiode feiner Thätigkeit gehören zunächft zwei, die er vor feiner Rückkehr nach Florenz gefchaffen, nämlich ein Porträt der Herzogin Ifabella Gonzaga von Mantua und eine Madonna mit

der Spindel, die er für Robertet, den Staatsfekretär und Günftling Ludwig's XII., gemalt hatte, zu feinen verfchollenen Werken. Im Uebrigen werden wir feine Thätigkeit in Florenz, in Rom und in Mailand zu befprechen haben.

Der Karton in der Londoner Akademie.

In Florenz beauftragten ihn zunächft die Servitenbrüder, ein Altarblatt zu malen; aber Leonardo vollendete nur den Karton zu demfelben; diefer gefeierte Karton, den zu fehen, wie Vafari berichtet, ganz Florenz zufammen-



Fig. 329. Leonardo da Vinci: Mona Lifa. Oelgemälde. Paris, Louvre.

ftrömte, befindet fich gegenwärtig in der Londoner Akademie. Er ift in fchwarzer und weifser Kreide gezeichnet. Neben der hl. Anna, die gen Himmel deutet, fitzt die hl. Maria, auf ihrem Schofse das Chriftkind, welches fich zu dem kleinen Johannes wendet, der mit dem Lamme fpielt. Die Kompofition ift von hohem Adel, die Köpfe find von wunderbarem Reize. Sie zuerft zeigen den charakteriftifchen Typus der fpäteren Werke Leonardo's: das fchmale Kinn, die fchwärmerifchen Augen, die lächelnden Lippen; und meifterhaft ift

die Helldunkel-Modellirung von den tiefſten Tiefen der ſchwarzen bis zu den hellſten Lichtern der weiſsen Kreide durchgeführt.

Der Karton der Schlacht bei Anghiari.

Noch gröſseres Aufſehen, als dieſes, erregte bei ſeiner Vollendung im Jahre 1505 Leonardo's Karton der Schlacht bei Anghiari, jener Schlacht, welche die Florentiner im Jahre 1440 über die Mailänder gewonnen hatten. Benvenuto Cellini ſagt, er ſei, wie der berühmte, gleichzeitig von Michelangelo gezeichnete und gleichzeitig in Florenz ausgeſtellte Karton der badenden Soldaten, eine Schule der Welt geweſen. Es war der Karton zu dem Wandgemälde, welches Leonardo im Auftrage des Rathes von Florenz für den Rathsſaal des Palazzo vecchio zu malen hatte. Leonardo begann auch die Ausführung, doch abermals experimentirte er mit dem Bindemittel;[1] dieſes Mal mit ſo geringem Erfolge, daſs er ſelbſt die angefangene Arbeit bald unwillig im Stiche lieſs. Der Karton iſt verloren gegangen. Wir kennen nur ſeine Mittelgruppe durch den Stich Edelinck's nach einer (Rubens zugeſchriebenen) Zeichnung des Louvre. Dieſe Mittelgruppe ſtellt einen äuſserſt heftigen Reiterkampf um eine Standarte dar. Ueber zu Boden geſunkenen Fuſsſoldaten, die noch grimmig weiterſtreiten, tobt der Kampf zwiſchen vier Reitern, ein Kampf, der an wilder Leidenſchaft in der Bewegung und im Ausdruck kaum ſeines Gleichen hat. Das ganze war die gewaltigſte und lebendigſte Kompoſition, die Leonardo geſchaffen. Daſs wir uns nur eine ſo unvollſtändige Vorſtellung von ihr machen können, empfinden wir als ſchmerzliche Lücke in unſerer Kenntniſs des Meiſters.

Bildniſſe.

Ginevra Benci. Die Mona Liſa im Louvre.

Unter den Bildniſſen, welche Leonardo um dieſe Zeit in Florenz malte, wurden zwei berühmt: dasjenige der Ginevra Benci (»cosa bellissima« ſagt Vaſari) und dasjenige der Mona Liſa, der Gattin des Franc. del Giocondo.[2] Das erſtere iſt leider verloren gegangen, das letztere befindet ſich unter dem Namen »La Joconde« (Fig. 329) im Louvre zu Paris. Leonardo ſoll vier Jahre an dem Bilde gearbeitet und es doch für unvollendet erklärt haben. In Wirklichkeit aber iſt es das vollendetſte von allen erhaltenen Gemälden des Meiſters, wenngleich ſeine koloriſtiſchen Feinheiten bedeutend verloren haben. Auch hier haben ſich Leonardo's techniſchen Experimente als unheilvoll erwieſen. Alle warmen Fleiſchtöne ſind verflogen; der Kopf ſieht faſt grau in grau gemalt aus. Die Mona Liſa ſitzt auf einem Seſſel vor einer Mauer, über die man in eine vorn braune, im Mittelgrunde ſonnig grüne, im Hintergrunde leuchtend ferne, blaue Landſchaft blickt. Ihre ſchöne rechte Hand ruht über der Linken auf der Lehne. Ihr Haar fällt lang herab; ein Schleier bedeckt ihr Haupt. Ihre Augen haben den feuchten Glanz, den die alten Griechen den Augen der Aphrodite zuſchrieben. Ihre Lippen lächeln ſüſs und verführeriſch. Den

Kopien der Mona Liſa.

groſsen Ruhm des Bildes beweiſen nicht weniger als acht erhaltene Kopien, deren ſchönſte ſich im Madrider Muſeum befindet.

Leonardo's Arbeiten in Rom.

Ein Bild, welches Leonardo 1514 in Rom für Leo X. zu malen übernommen, gelangte nicht über die erſten Vorbereitungen hinaus; das Madonnen-

1) Hier doch wohl mit Oel oder Firniſs. Ueber andere techniſche Verſuche Leonardo's vergleiche man Archivio storico ital. XVI (1872) p. 226 mit *H. Grimm's* Ausführungen in Hildebrandt's Italia I (1874) S. 140—155.

2) Nach Milaneſi's Anonimo (a. a. O. p. 225) hätte Leonardo auch dieſen ſelbſt gemalt, doch kann das um ſo eher eine Verwechslung ſein, als der Anonimo das allbekannte Bild der Gattin Franceſco's nicht nennt.

bildchen aber, welches er damals dort für Baldassare Turini gemalt, ist ebenso wenig erhalten, wie das Porträt eines Knaben, welches nach Vasari »wunderbar schön und anmuthig« war.

Leonardo's letzte Mailänder Werke.

Von den Gemälden der letzten Mailänder Zeit Leonardo's ist mit Sicherheit wenig zu sagen. Der Meister war hier in Oberitalien wieder mit hydrau-



Fig. 330. Leonardo da Vinci: Madonna mit der hl. Anna. Paris, Louvre.

Die Madonna der Villa Melzi.

lischen Studien beschäftigt. Die große Madonna in der Villa Melzi zu Vaprio ist zu fragmentirt erhalten, um ein abschließendes Urtheil zuzulassen. Daß Leonardo aber einen wesentlichen Antheil an diesem Werke in diesem von ihm so oft besuchten Hause der Familie seines Freundes hat, unterliegt keinem Zweifel. Endlich müssen noch einige Gemälde des Louvre, wenn und soweit

fie echt find, diefer Spätzeit des Meifters angehören. Zunächft kommt hier die bekannte Darftellung der hl. Anna felbdritt (Fig. 330) in Betracht. Es ift eine genrehafte liebenswürdige und doch ernfte und weihevolle Auffaffung des Gegenftandes in lebensgrofsen Geftalten. Maria fitzt auf dem Schofse ihrer Mutter und ift im Begriffe, das Chriftkind, welches zu ihren Füfsen mit dem Lamme fpielt, zu fich empor zu ziehen. Eine grofsartige Berglandfchaft, dekorativ in braunen Vordergrunds-, blauen Hintergrundstönen hingeftrichen, bildet die Folie. Die Typen der Köpfe und ihre Modellirung weifen durchaus auf Leonardo felbft hin; ebenfo der unvergleichliche Liebreiz ihres Ausdrucks. Doch fieht das Bild gegenwärtig halb unfertig, halb verwafchen aus.[1] Sodann ift der Halbfigur des jugendlichen Johannes zu gedenken. Mit der rechten Hand deutet er aufs Kreuz; der Kopf ift etwas feitwärts geneigt: ein echt leonardesker Kopf, faft zu verführerifch lächelnd für den Vorläufer des Heilandes. Dafs Leonardo einen Johannes gemalt habe, berichtet Milanefi's Anonymus, und wir fehen keinen Grund zu bezweifeln, dafs wir denfelben in diefem Louvrebilde vor uns haben. Viel unwahrfcheinlicher ift es, dafs die Parifer den Bacchus, den Leonardo nach einem alten Diftichon gemalt haben foll, in dem jugendlichen Gotte mit dem Thyrfosftabe ihrer Louvre-Sammlung befitzen. Schon ältere Inventare fahen nur ein Schulbild in diefem Werke. — Seiner letzten Mailänder Zeit gehörten endlich auch die Leda und die Pomona an, über welche Lomazzo[2]) berichtet. Aber diefe beiden Bilder haben fich leider nicht erhalten.

Die hl. Anna felbdritt im Louvre.

Der Johannes des Louvre.

Der Bacchus des Louvre.

Die Leda u. die Pomona.

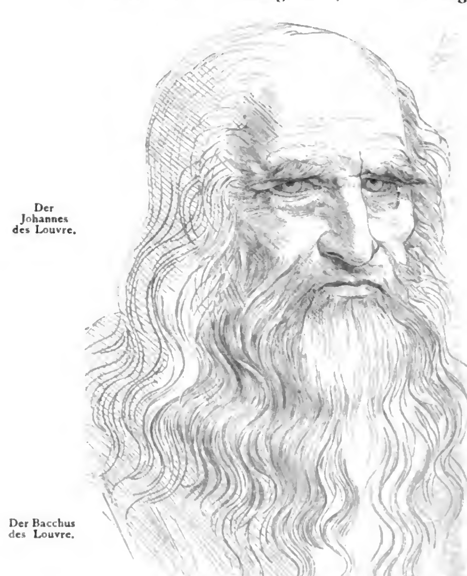


Fig. 331. Leonardo da Vinci: Selbftbildnifs. Röthelzeichnung. Turin, K. Bibliothek.

1) *Waagen* (kl. Schr. S. 173) beftritt die Eigenhändigkeit auf's Entfchiedenfte, doch gab er zu, dafs Leonardo den Karton gezeichnet habe. Ueber Handzeichnungen, welche Studien zu dem Bilde enthalten, vergleiche man *Lübke* a. a. O. S. 71—72 mit Brun a. a. O. S. 48.

2) Trattato (Ausgabe von 1584) p. 164: »facendo Leda tutta ignuda co'l cigno in grembo, che vergognosamente abbassa gl'occhi«. Idea (Bologna 1590) p. 116: »Di Leonardo e la ridente Pomona da una parte coperta da tre veli che è cosa dificilissima in quest' arte.«

Spätere Hand-zeichnungen.

Auf die ſpäteren Handzeichnungen Leonardo's einzugehen, führt uns zu weit. Nur ſeines trefflich in Röthel gezeichneten Selbſtbildniſſes (Fig. 331), welches die K. Bibliothek zu Turin bewahrt, ſei gedacht. Die verwitterten Züge des alten Meiſters zeigen noch immer die energiſche Schönheit, die ihnen eigen war; tiefer Ernſt und bittere Enttäuſchung ſprechen aus dem durchdringenden Forſcherblicke.

Das Turiner Selbſt-bildniſs.

Die geringe Anzahl der erhaltenen Werke Leonardo's.

Die Zahl der erhaltenen vollendeten, zumal der eigenhändig vollendeten Werke Leonardo's, die wir kennen gelernt haben, iſt eine auſserordentlich kleine. Aber dieſe Zahl wird eher noch einzuſchränken, als zu vermehren ſein. Wiſſen wir doch von manchen ſeiner Bilder, die ſpurlos verſchwunden ſind, und wiſſen wir doch, daſs trotzdem ſchon die Berichterſtatter des 16. Jahrhunderts die geringe Zahl ſeiner Werke betonen. Wenn nur die Hälfte der Bilder, die dem Meiſter in den Galerien Europas zugeſchrieben werden oder wurden, echt wäre, ſo würden nicht ſchon Paolo Giovio und Lomazzo [1]) haben ſagen können, ihrer ſeien ſehr wenige, und würde nicht ſchon Milaneſi's Anonymus [2]) bedauert haben, daſs ſie ſo ſelten ſeien.

Lionardo in Frankreich.

Als Leonardo 1516 ſeinem Gönner Franz I. nach Frankreich gefolgt war, wohnte er mit ſeinem Schüler Melzi, ſeinem Diener Battiſta und ſeiner Magd Maturina noch drei Jahre im Schloſſe Cloux bei Amboiſe; aber Arbeiten ſeiner Hand aus dieſer Zeit ſind nicht nachweisbar. Er war leidend und wurde zuſehends kränker, bis er am 2. Mai 1519 verſchied. Daſs ſein Denken, Forſchen und Grübeln ſeine Produktivität beeinträchtigt, iſt unleugbar; aber die wenigen Gemälde, die er zu Ende geführt, hätten ohne ſein Denken, Forſchen und Grübeln nicht jene einzige und allſeitige Vollendung erreicht, welche den Augen der Welt zum erſten Male ſeit ihrem Beſtehen zeigte, was Pinſel und Farbe vermögen.

Sein Tod.

Schluſsbe-merkung.

B. Die Schüler und Nachfolger Leonardo's. [3])

Wenn auch die ganze italieniſche Kunſt die Erbſchaft Leonardo da Vinci's antrat, ſo hatte der groſse Florentiner doch nur in Mailand eine eigentliche Schule gebildet; und auch ſeine freieren Nachfolger gehören der oberitalieniſchen Schule an.

Wirkliche Schüler. Salaino und Melzi.

Von Leonardo's wirklichen Schülern verdanken *Andrea Sala* (*Salaïno*, der kleine Sala, genannt) und *Fr. Melzi*, welche ihm bis an ſein Lebensende in treuer Freundſchaft anhingen, ihren kunſtgeſchichtlichen Namen mehr ſeiner perſönlichen Zuneigung zu ihnen, als ihren Werken. Der Dilettant Melzi (1493—nach 1568), von deſſen Hand nur eine ganz frühe kleine Röthelzeichnung in der Ambroſiana zu Mailand beglaubigt iſt, gehörte den vornehmſten

1) *P. Jovius* (bei Tizaboſchi a. a. O.) »paucissima opera . . . absolvit«. — *Lomazzo*, Idea, p. 6: »ben che sino poche«.

2) a. a. O. p. 22: »et però sono tanto rare le opere sue«.

3) Umriſsſtiche bei *Fumagallo*: La scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia, Milano 1811. — *A. F. Rio:* Léonard da Vinci et son école, Paris 1855; p. 167—264. — *Calvi:* Notizie (ſ. oben S. 339, Anm. 1). — *Lermolieff:* »Die Galerien Roms« in Lützow's Zeitſchrift IX, S. 219—253. — *Derſelbe:* Die Werke etc. (ſ. oben S. 306, Anm. 2), beſonders S. 456 ff. — Dazu einige gütige briefliche Mittheilungen des Herrn Senator *Giovanni Morelli (Lermolieff)* in Mailand.

Gefellfchaftskreifen Mailands an, während Salaïno, den Leonardo in feinem Teftamente im Gegenfatze zu dem Edelmanne (»gentiluomo di Milano«) Melzi ausdrücklich als feinen Diener (»servitore«) bezeichnet, armen Verhältniffen entftammte und die Stellung eines Gehülfen und Famulus des Meifters inne hatte. Salaïno wird zuerft 1495 genannt, zuletzt 1519 in Leonardo's Teftament erwähnt. Beglaubigte Gemälde giebt es auch von ihm nicht. Wohl aber bezeugt fchon Vafari, dafs er Bilder gemalt hat, und die Tradition fchreibt ihm eine Reihe von Kopien oder etwas veränderten Wiederholnngen nach verfchiedenen Werken Leonardo's zu, z. B. die liebenswürdige Darftellung der hl. Anna mit Maria und dem Chriftusknaben in den Uffizien zu Florenz und den hl. Johannes in der Ambrofiana zu Mailand. Das Originalbild der Madonna zwifchen Petrus und Paulus in der Brera trägt ohne genügenden Anlafs feinen Namen.

Zwei Meifter von weit felbftändigerer Bedeutung, die fchon Vafari als Schüler Leonardo's bezeichnet, find Boltraffio nnd Marco d'Ogionno.

G. A. Boltraffio.

Giov. Ant. Boltraffio (oder Beltraffio) widmete fich, obgleich auch er einer reichen Mailänder Familie angehörte, der Malerei mit der Hingabe eines Berufskünftlers. Schon 1467 geboren, empfing er feinen erften Unterricht wohl von altmailändifchen Meiftern, wie Foppa und Civerchio. In der erften Hälfte der neunziger Jahre aber finden wir ihn unter den Schülern und Penfionaren Leonardo's; und in feinen reifften Bildern kommt er dem Meifter an Gediegenheit der Modellirung, an Feinheit des Helldunkels und an Adel der Auffaffung wirklich nahe. Das gilt z. B. von dem 1500 gemalten Louvrebilde der Madonna zwifchen Heiligen und Stiftern, welches nach Vafari früher die Namensinfchrift des Meifters getragen. Es gilt aber auch von der grofsartigen Geftalt der hl. Barbara im Berliner Mufeum, von der feinen, zugleich plaftifch modellirten und in leuchtenden Farben gemalten Madonna der Pefter Galerie (Nr. 71), von der lebensgrofsen Maria mit dem Kinde der Londoner Nationalgalerie[1] und von der vornehm liebenswürdigen Muttergottesdarftellung des Mufeums Poldi-Pezzoli zu Mailand (Fig. 332). Unter den Bildniffen, die Boltraffio gemalt, ragt dasjenige der Ambrofiana zu Mailand hervor; die beiden männlichen Bildniffe der Isola bella aber, welche einige Kenner ihm zufchreiben, zeigen, wenn fie von ihm find, wie kalt und hart er zu Zeiten gemalt hat[2].

Seine religiöfen Gemälde im Louvre zu Paris, im Berliner Mufeum, in der Pefter Galerie, in der Londoner Nationalgalerie, im Mufeum Poldi-Pezzoli zu Mailand. Seine Bildniffe in der Ambrofiana und auf der Isola bella.

Marco d'Ogionno.

Für die Beurtheilung *Marco d'Ogionno's* (geb. um 1470, geft. um 1530) haben wir fefte Anhaltspunkte in zwei grofsen Werken, die feinen Namen »Marcus« tragen. Das eine von ihnen befindet fich in der Brera zu Mailand und fchildert die Erzengel als Ueberwinder Lucifer's; das andere gehört der Sammlung Bonomi-Cereda in Mailand und ftellt eine Madonna dar. Ferner find die fünf Fresken, welche Marco in der Kirche S. Maria della Pace zu Mailand gemalt hatte, durch Vafari beglaubigt, und diefe fünf Darftellungen, von denen die Himmelfahrt Maria's und die Hochzeit zu Cana den bedeutendften Eindruck machen, find, losgebrochen, in der Brera erhalten. In diefer Samm-

Seine bezeichneten Werke in der Brera, in der Sammlung Bonomi-Cereda. Seine Fresken in der Brera.

1) *Waagen* (Treasures of art III, p. 201) fah fie noch beim Lord Northwick.

2) Neuerdings haben Autoritäten, wie *C. Brun* (im Züricher Neujahrsblatt 1880, S. 23), *M. Thausing* und *G. Frizzoni* (*Lützow's* Zeitfchrift XVII, S. 50) Boltraffio's Hand auch in der oben (S. 54?) erwähnten Freskomadonna des Klofters S. Onofrio zu Rom erkannt. Ich bin einftweilen zufrieden mit diefen Kennern darin übereinzuftimmen, dafs Leonardo das Bild nicht gemalt haben kann.

lung, die noch eine Reihe anderer Werke des Meifters befitzt, kann man ihn überhaupt am beften ftudiren. Nördlich der Alpen ift er im Berliner Mufeum mit einer ausdrucksvollen Darftellung der Madonna, deren Kind den hl. Ambrofius in Gegenwart anderer Heiliger fegnet, in der Galerie zu Hampton-Court mit dem lieblichen Bilde der fich küffenden Knaben Johannes und Jefus [1]) vertreten. Auch werden faft alle alten Kopien nach Leonardo's Abendmahl mit feinem Namen in Verbindung gebracht. Marco d'Ogionno verläugnet

Seine Bilder in Berlin.

in Hampton-Court.

Seine Kopien nach Leonardo's Abendmahl.



Fig. 332. Boltraffio: Madonna. Mailand, Mufeum Poldi-Pezzoli.

feine Abhängigkeit von Leonardo niemals; doch ift er äufserlich bewegter und innerlich kälter, derber in den Formen und herber in den Farben, gefuchter in den Motiven und leerer in der Durchführung.

Zwei Meifter, welche von Leonardo ausgingen, fpäter aber anderen Einflüffen unterthänig wurden, find G. A. Bazzi (Sodoma) und Cesare da Sefto. Da aber der erftere eine zu felbftändige Rolle in der Schule von Siena fpielt,

1) *G. Frizzoni* im Archivio storico italiano T. V. 1880, p. 47.

um ihr entzogen werden zu können, fo reiht hier nur der letztere fich ein.

Cefare da Cefto. — Seine Stilwandlungen. — Seine Bilder beim Duca Scotti, beim Duca Melzi, in der Brera zu Mailand, in der Petersburger Eremitage, in der kaif. Gal. zu Wien.

Von *Cefare da Sefto's* Leben wiffen wir fehr wenig.[1]) Zwifchen 1475 und 1480 geboren, fcheint er früh nach Florenz, früh nach Rom gepilgert zu fein. Erft in den Bildern feiner reiferen Jahre (1508—1520) tritt er uns in greifbarer Geftalt entgegen; und in diefen Bildern erfcheint er zuerft als Schüler und Nachahmer Leonardo's, dann als Nachahmer und Plagiator Raphael's. Von feinen leonardesken Bildern ift die grofse farbenprächtige und ftimmungsvolle Taufe Chrifti mit der von Bernezzano gemalten reich detaillirten Landfchaft, jetzt im Befitze des Duca Scotti zu Mailand, durch Vafari und Lomazzo beglaubigt; und diefem Bilde fchliefsen fich eine kleine Madonna beim Duca Melzi, die liebliche Muttergottes in der Brera (No. 303), die ihr Kind ftillende Jungfrau in der Petersburger Eremitage und eine Salome, welcher der Henker das Haupt des Täufers auf die Schüffel legt, in der kaif. Galerie zu Wien[2]) an.

im Mufeum zu Neapel, beim Duca Melzi in Mailand. — Seine Handzeichnungen.

Raphael's und Leonardo's Einflüffe kreuzen fich in der etwas gequälten Kompofition der Anbetung der Könige im Neapler Mufeum. Von den Bildern, die Cefare auf den Spuren Raphael's zeigen, ift das fechstheilige Altarwerk beim Duca Melzi in Mailand, welches oben in den Wolken Maria zwifchen den beiden Johannes, unten in fchöner Landfchaft die Heiligen Rochus und Sebaftianus darftellt durch Vafari beglaubigt.[3]) Handzeichnungen des Meifters befitzen die Sammlungen von Venedig, Turin, Dresden und Paris. Cefare da Sefto hat in der Formengebung zwar gefchwankt, immer aber hat er fich die fchwärmerifche Süfsigkeit und zarte Weichheit der Empfindung, die ihm eigen war, zu bewahren gefucht.

Bernezzano.

Eine intereffante Rolle neben Cefare da Sefto, mit dem er gemeinfam arbeitete,[4]) fpielte *Bernezzano* (Barnezzano fchreibt Lomazzo) als eigentlicher Landfchafter der Schule Leonardo's. Wo Lomazzo feine landfchaftlichen Wandgemälde gefehen, nach deren Erdbeeren die lebendigen Pfauen pickten, fagt er leider nicht; aber dafs Bernezzano die faftige Landfchaft in Cefare's Taufe Chrifti beim Duca Scotti gemalt, bezeugen Vafari und Lomazzo ausdrücklich. Eine Vorftellung von feiner liebevoll auf's ganze wie auf's einzelne gerichteten Naturbeobachtung und von feiner frifchen Farbenwahrheit können wir uns daher doch machen.

Bernardino de' Conti. — Ambrofius de Predis. — Giov. Pietro Ricci.

Von den Meiftern, welche Leonardo's Einflufs erfuhren, ohne vielleicht zum Kreife feiner eigentlichen Schüler zu gehören, ift *Bernardino de' Conti* fchon an anderen Stellen[5]) befprochen, *Ambrofius de Predis* ift mit feiner gelegentlichen Erwähnung[6]) hinreichend bedacht worden, in Bezug auf *Giov. Pietro Ricci* (genannt *Giov. Pedrini* oder *Giampietrino*), den trockenen

1) Briefliche Mittheilungen *Giovanni Morelli's.*

2) No. 431 des neuen Katalogs v. *Ed. v. Engerth* (Wien 1882); in No. 432, dem Bilde, welches früher Amberger (!) zugefchrieben wurde, möchten wir eher Solari's Hand erkennen.

3) Bezeichnet hat Cefare da Sefto feine Bilder nicht. Der gemalte Zettel auf dem Rundbilde des Vatikans mit der Jahreszahl 1521 ftellt fich als Fälfchung heraus. Das Bild ift nach *Morelli* (fchon *Lermolieff* in der Zeitfchrift IX, S. 249) entfchieden nicht von Cefare.

4) »Fece compagnia con Cesare da Sesto«, fagt *Vafari.* Ueberhaupt *Vafari* (Milanesi) V, 101—102. — *Lomazzo:* Trattato III, p. 1. (1584 p. 188).

5) Oben S. 340—341 und S. 551. Eine treffliche Madonna feiner Hand ift vor kurzem aus Schleifsheim in die Münchener Pinakothek verfetzt worden.

6) Oben S. 550. Vgl. *Lermolieff:* Die Werke, S. 456—458, Anm.

getiftelt zeichnenden und kreidig malenden Darfteller religiöfer Halbfigurenbilder, genügt die Bemerkung, dafs feine Werke nicht nur in den italienifchen Galerien [1]) (Fig. 333) zu finden find, fondern z. B. auch in Berlin und Peft vorkommen. Wir haben uns fomit nur noch mit drei Hauptmeiftern diefer Gruppe, mit A. Solari, B. Luini und G. Ferrari eingehender zu befchäftigen.

Andrea Solari.

Andrea Solari, [2]) welcher um 1460, wahrfcheinlich in Mailand, geboren wurde, gehörte einer alten Künftlerfamilie an. [3]) Der Bildhauer Criftoforo So-



Fig. 333. Giampietrino: Madonna. Mailand, Mufeum Poldi-Pezzoli.

Sein Leben.

lari war fein älterer Bruder. Mit ihm ging Andrea 1490 nach Venedig. Hier gerieth er zunächft in Abhängigkeit von Giovanni Bellini, wie er denn auch die Sitte, das »Cartellino«, den gemalten Zettel mit dem Namen und der Jahreszahl, auf feine Bilder zu fetzen, von Venedig mitbrachte. Nach Mailand

1) *G. Frizzoni* in *Lützow's* Zeitfchrift XVII, S. 122.

2) Er felbft bezeichnet fich bald »Andreas de Solario« bald »Andreas Mediolanenfis«.

3) *Crowe* u. *Cavalcafelle*, Gefch. d. it. M. (dtfch von *M. Jordan*), VI, S. 57—70. — *Lermolieff* a. a. O. S. 71—80.

heimgekehrt, gab er fich ganz dem Einfluffe Leonardo da Vinci's gefangen: und wenn er diefen auch niemals in der alle Einzelheiten durchdringenden Kraft des Vortrags erreichte, fo wufste er doch, wie wenige, eine plaftifche Modellirung mit weichem Sfumato und magifchem Helldunkel zu verbinden. Als der Marfchall von Chaumont ihn 1507 nach Frankreich fchickte, um die Schlofskapelle in Gaillon auszumalen, galt er neben Luini als der tüchtigfte Nachfolger Leonardo's. Die Gemälde zu Gaillon, welche leider nicht erhalten find, waren 1509 fertig. Dann verlieren wir den Meifter aus den Augen; auch dafs man einige fpätere Bilder Solari's mit niederländifchen Anwandlungen zu befitzen glaubt,[1] giebt uns keinen ficheren Auffchlufs über feine Wanderungen. Das fpätefte Datum auf einem feiner Bilder ift 1515.

Seine Gemalde im Schloffe Gaillon.

Zu den früheften, in den Formen und der Farbe noch altlombardifchen Bildern des Meifters werden eine kleine, früher »Bellini« getaufte Madonna in der Brera und ein ganz kleines Madonnenbildchen der Sammlung Poldi Pezzoli gerechnet. Beide müffen zwifchen 1485 und 1490 entftanden fein.[2] Als Hauptbilder der durch die Venezianer infpirirten Epoche des Meifters müffen das Porträt der Londoner Nationalgalerie, welches einen bartlofen venezianifchen Rathsherrn in rothem Mantel und fchwarzer Kappe warm und einfach darftellt, und der ergreifend aufgefafste, von Bluts- und Thränentropfen perlende Schmerzensmann (Fig. 334) im Mufeum Poldi-Pezzoli zu Mailand hervorgehoben werden. Auch die 1495 für Murano gemalte Madonna zwifchen Heiligen in der Brera wirkt in ihrer Gefammthaltung venezianifch, wenngleich der Kopftypus der Jungfrau fchon auf Leonardo hinweift. Zu den charakteriftifchen Werken feiner mittleren mailänder Zeit gehören vortreffliche Bildniffe wie dasjenige des Marfchalls von Chaumont im Haufe Perego zu Mailand, dasjenige des Rechtsgelehrten Longono (1505) in der Londoner Nationalgalerie, und die angebliche Darftellung Chaumont's[3]) im Louvre, aber auch ausgezeichnete religiöfe Gemälde, wie die Halbfiguren Johannes des Täufers (1499) und der hl. Katharina im Mufeum Poldi Pezzoli, die kleine Kreuzigung (1503) und die »Vierge au coussin vert« im Louvre, auch wohl die mit des Meifters Namen bezeichnete Salome in der Oldenburger Galerie. Erft in Frankreich ift vielleicht die von 1507 datirte graufig-fchöne Darftellung der Schüffel mit dem Haupte des Täufers (im Louvre) entftanden. Das Bild von 1515 aber, welches offenbar in Mailand gemalt und eine Perle oberitalienifcher Kunft ift, befindet fich im Mufeum Poldi Pezzoli und ftellt die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten mit »emailartigem« Farbenfchmelze dar. Als letztes, nach feinem Tode von anderer Hand vollendetes Bild des Meifters gilt endlich das grofse Altarblatt der Certofa bei Pavia, welches die Himmelfahrt Maria's darftellt. Befonders anziehend ift auf diefem Bilde die reiche, phantafievolle Flufsthallandfchaft mit den um's leere Grab gruppirten, lebhaft bewegten Apoftelgeftalten.

Seine frühen Bilder in der Brera und im Mufeum Poldi-Pezzoli zu Mailand. Bilder feiner venezianifchen Epoche in der Londoner N.-Galerie, im Mufeum Poldi-Pezzoli, in der Brera. Bilder feiner leonardesken Zeit in Casa Perego zu Mailand, in der Londoner N.-Galerie, im Louvre, im Mufeum Poldi-Pezzoli, im Louvre, in der Oldenburger Gal., im Louvre, im Mufeum Poldi-Pezzoli, in der Certofa bei Pavia.

Wie Solari, der nicht viel jünger als Leonardo gewefen zu fein fcheint,

1) Hierher gehören jene Tochter der Herodias der Wiener Galerie No. 432 und der kreuztragende Chriftus mit den höhnenden Schergen in der Galerie Borghefe zu Rom. *Lermolieff:* die Werke S. 78.

2) Gütige briefliche Mittheilung *Giovanni Morelli's.*

3) Nach *Lermolieff* a. a. O. S. 74—75, König Ludwig XII.

war auch Luini, der fruchtbarfte Meifter diefer Reihe, noch von der Grundlage der vorleonardifchen Kunft Mailands ausgegangen. *Bernardino Luini*[1] (*Lovinus* und *Luvinus* zeichnet er felbft) ift etwa zwifchen 1475 und 1480 in dem Flecken Luino am Lago Maggiore geboren. Ueber fein Leben fehlt es an Nachrichten. Seit 1510 fehen wir ihn im Fahrwaffer Leonardo's, feit 1520 in gröfserer Unabhängigkeit der anmuthigen Zeichnung und des »blonden« Kolorites arbeiten. Die letzte Nachricht überihn ftammt aus dem Jahre 1533.[2]

Bernardino Luini.

Sein Leben.



Fig. 334. Andrea Solari: Ecce homo. Mailand, Mufeum Poldi-Pezzoli.

Luini hat während eines ftarken Menfchenalters in Mailand und benachbarten Orten eine erftaunlich grofse Anzahl figurenreicher Fresken und Tafelgemälde

Sein Kunftcharakter.

1) *C. Brun* in *Dohme's* »Kunft und Künftler« Bd. III. No. 61 und (fpäter) im Neujahrsblatt der Künftlergefellfchaft in Zürich für 1880. — *Lermolieff* a. a. O. S. 478—480.

2) Nicht 1529 oder 1530, wie in der Regel angegeben wird. Das Dokument ift abgedruckt bei *C. Brun* im Neujahrsblatt a. a. O. Anm. 48.

gefchaffen, die bei aller ihrer, zum Theil durch das Eingreifen von Schülerhänden erklärbaren Ungleichheit in der Durchführung, bei aller Ungebundenheit ihrer Kompofition, bei allem Mangel an dramatifcher Präcifirung des dargeftellten Momentes doch in allen Phafen feiner Entwicklung fo viel echtes, befonders aus den jugendlichen Charakteren wiederftrahlendes Schönheitsgefühl, fo viel Liebenswürdigkeit in der Darftellung genrehaft-idyllifcher Situationen, fo viel Seele in der Wiedergabe milder, lyrifcher Stimmungen zeigen, dafs wir Luini als den erfolgreichften Praktiker auf dem von Leonardo theoretifch bereiteten Boden bezeichnen müffen.

Seine frühen Wandgemälde in S. Pietro bei Luino.

Luini's Wandgemälde geben uns einen einigermafsen genügenden Ueberblick über feine Entwicklung. Zu den charakteriftifchen Werken feiner Frühzeit gehören, abgefehen von der nicht unbezweifelten und arg befchädigten Darftellung der Anbetung der Könige in der Kirche San Pietro bei Luino,[1]) die Gemälde aus dem alten Teftamente, der heiligen Legende und der antiken Mythologie, welche er im Haufe la Pelucca bei Monza gemalt hatte. Von den Wänden gelöft, find fie theils in die Brera, theils in's archäologifche Mufeum, theils in's königliche Schlofs zu Mailand gekommen; nur eins der Fragmente (Vulkan dem Amor Waffen fchmiedend) befindet fich im Louvre zu Paris. Das berühmtefte und fchönfte Bild diefer Folge gehört der Brera und ftellt den von Engeln getragenen entfeelten Körper der hl. Katharina dar (Fig. 335). Es ift eine harmonifch abgewogene Kompofition, die nur noch leicht an die Härten der alten Mailänder Schule erinnert, eine felbftändige Schöpfung, die unfere Seele wie ein Akkord voll füfser Herbigkeit ergreift. Auch die in ihrem grauen Ton an Borgognone erinnernden Fresken aus dem Monaftero delle Vetere und die Freskomadonna aus S. Michele alla Chiufa in der Brera gehören der Jugendzeit des Meifters an.

aus Cafa la Pelucca bei Monza. Seine Fresken in der Brera zu Mailand.

im Louvre zu Paris.

Leonardo's Einflufs fpiegelt fich in den fechs Fresken wieder, welche 1867 aus dem Haufe Litta in Mailand in den Befitz des Louvre zu Paris übergingen. Doch zeigen nur zwei von ihnen, welche die Geburt des Heilandes und die Anbetung der Könige darftellen, die eigenhändige Kraft des Meifters. Die Fresken aus der Kirche S. Maria della Pace in der Brera und im archäologifchen Mufeum, welche Scenen aus dem Leben Jofephs und Maria's fchildern und bisher als die bedeutendften unter Leonardo's Einwirkung entftandenen Fresken Luini's galten, werden dagegen neuerdings mit Entfchiedenheit für Gaudenzio Ferrari in Anfpruch genommen.[2])

aus S. Maria della Pace.

Die Wandgemalde feiner mittleren Zeit

in der Ambrofiana zu Mailand.

in der Brera.

Nach 1520 erreichte der Meifter, ohne dafs die Spuren der Schule Leonardo's fich in feinen Werken ganz verlören, die Höhe feiner felbftändigen Kraft, wie fie fich in dem 1521 begonnenen, 1522 vollendeten[3]) grofsartigen Freskobilde der Geifselung Chrifti im Kapitelfaal von S. Spino in der Ambrofiana zu Mailand und in der ebenfalls 1521 al fresco gemalten, aber in der Brera ausgeftellten thronenden Madonna zwifchen der hl. Barbara und dem hl. Antonius ausfpricht. Der guitarrefpielende Engel auf diefem Bilde ift von

1) Ich fah fie im Herbft 1881 und bezweifelte fie nicht. Von leonardesken Typen ift hier noch keine Rede.

2) *Lermolieff* a. a. O. S. 480—481. Eine Diskuffion diefer Frage bleibt abzuwarten.

3) Urkundliche Daten nach *C. Brun* im Züricher Neujahrsblatt 1880, S. 9.



Fig. 335. Bernardino Luini: Grablegung der hl. Katharina. Mailand, Brera.

hinreifsender Schönheit, Mutter und Kind ftrahlen den hellften, holdeften Liebreiz aus.

In der Mitte der zwanziger Jahre war Bernardino an der Ausfchmückung der Wallfahrtskirche zu Saronno (zwifchen Mailand und Varefe) betheiligt. Von den einzelnen Heiligengeftalten, die er hier gemalt, gehören die hl. Katharina und die hl. Apollonia mit ihren Engeln zu feinen reifften Werken.

in Saronno.



Fig. 336. Bernardino Luini: Gruppe aus der Kreuzigung. Lugano, Sta. Maria degli Angeli.

Seine vier Hauptfresken in diefer Kirche aber, welche den Chor und den Zugang zum Chore fchmücken, ftellen die fchon von Vafari hervorgehobene Vermählung Maria's, die Anbetung der Könige, die Darftellung im Tempel (bez. und dat. 1525) und Chriftus unter den Schriftgelehrten dar. Im Jahre 1528 malte Luini dann die grofsen Fresken in S. Maria degli Angeli zu Lugano, welche ebenfalls zu feinen Meifterwerken gehören. Zwar zeigen die erft fpäter aus dem Refektorium in die Kirche gebrachten Freskenbilder des Abend-

in Lugano.

mahles und der Madonna, wie ungenirt Luini auch jetzt noch gelegentlich Reminiscenzen aus Werken Leonardo's verwerthete. Dafür aber ſehen wir ihn in der Hauptdarſtellung, der groſsen Paſſion an der Vorderſeite der von drei Rundbogen getragenen Scheidewand zwiſchen dem Chor und dem Schiffe, in ſeiner vollen Eigenart. Es iſt ſein umfangreichſtes Werk, klar ſymmetriſch in der Anordnung der drei hohen Kreuze und der römiſchen Säulenhallen des Mittelgrundes, aber in der Erzählung der Vorgänge während, vor und nach der Kreuzigung von ſo figurenreichem Gedränge, daſs der Beſchauer einige Zeit gebraucht, um ſich die Gruppen der Reiter, der Kriegsknechte, der Leidtragenden und der Zuſchauer klar zu vergegenwärtigen. Die Einzelmotive ſind jedoch von höchſter Schönheit (Fig. 336). Wie lebendig iſt die Gruppe der Kriegsknechte, die um Chriſti Rock würfeln! Wie edel und pathetiſch ſind die Geſtalten des Johannes und der Magdalena am Fuſse des Kreuzes aufgefaſst! Wie tief ergreifend kommt der mildverklärte Schmerz in der Frauengruppe, die um die zuſammenbrechende Maria beſchäftigt iſt, zum Ausdruck! Endlich ſchuf der Meiſter theils vor, theils nach ſeinem Aufenthalte in Lugano die Fresken in der Kirche S. Maurizio (Monastero maggiore) zu Mailand. Hier iſt freilich lange nicht alles eigenhändige Arbeit; aber die beſten Bilder des Cyklus zeigen Luini in ſeinem beſten Lichte.

im Monasterio maggiore zu Mailand.

Von den zahlreichen Tafelbildern des Meiſters können hier nur einige genannt werden. Der Jugendzeit Luini's gehört die edle, aber in ihrer kühlen Strenge deutlich auf die Schule Borgognone's zurückweiſende Pietà in der Kirche S. Maria della Passione zu Mailand an. Der Einfluſs Leonardo's ſpricht ſich in den Darſtellungen des jugendlichen Chriſtus unter den Schriftgelehrten in der Londoner Nationalgalerie und der Eitelkeit und Beſcheidenheit im Palazzo Sciarra zu Rom ſo deutlich aus, daſs beide lange Zeit für Werke Leonardo's gegolten haben; und ihnen folgen die reizende Maria vor der Roſenhecke und die Madonna von 1515 in der Brera, die beſonders farbenglühende Geburt Chriſti in der Galerie von Bergamo, ein ähnliches Bild im Berliner Muſeum, die Darſtellung des Engels mit dem jungen Tobias in der Ambroſiana (Fig. 337), die Enthauptung Johannes des Täufers in den Uffizien, die Darſtellungen der Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers in der kaiſ. Galerie zu Wien und im Louvre, in letzterem noch eine edel gehaltene heilige Familie und zwei ſchöne Madonnen in der Peſter Galerie. Den Stil ſeiner ſelbſtändigſten Zeit zeigen einige Altarbilder oberitalieniſcher Kirchen in ſeiner friſcheſten Blüthe, z. B. die Beweinung Chriſti in S. Giorgio al Palazzo zu Mailand, die drei Bilder im Dome zu Como und das aus 15 Abtheilungen beſtehende groſse Altarwerk in der Kirche zu Legnano. Beſonders reich ſind die mailändiſchen Privatgalerien an Werken Bernardino's, wie denn überhaupt noch in ganz Oberitalien viele ſeiner Bilder zerſtreut ſind. Gerade unter den Tafelbildern Luini's haben ſich die meiſten Arbeiten ſeiner leonardesken Epoche erhalten; gerade ſie haben ihn daher hier und da als »Doppelgänger« Leonardo's erſcheinen laſſen; aber auch ihnen fehlt bei näherer Betrachtung die Energie und das innerliche Feuer des groſsen Gründers der Schule.

Seine Tafelbilder in S. Maria della Passione zu Mailand. in der Londoner N.-Galerie. im Pal. Sciarra zu Rom. in der Brera zu Mailand. in der Galerie zu Bergamo. im Berliner Muſeum. in der Ambroſiana. in den Uffizien. in der kaiſ. Galerie zu Wien. im Louvre. in der Peſter Galerie. in oberitalieniſchen Kirchen. in den mail. Privatgalerien.

Unter den Schülern Luini's befinden ſich drei ſeiner Söhne, von denen *Aurelio Luini*, den Lomazzo häufig erwähnt, uns in ſeinen meiſten Bildern, wie in der Marter des hl. Vincenzino in der Brera und in der Madonna der Uffizien,

Aurelio Luini.

zwar als ſehr gediegener Techniker, aber ſchon ganz als Manieriſt im Sinne der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entgegentritt. Luini viel näher ſteht

G. A. de Lagaia.

G. A. de Lagaia, deſſen Hauptbild die 1519 gemalte Altartafel der Seminarkirche für Ascona im Teſſin iſt.



Fig. 337. Bernardino Luini: Der junge Tobias. Mailand, Ambroſiana.

Ein Meiſter ganz anderen Schlages als der weiche Luini, wenngleich zeitweilig durch ihn beeinfluſst, ja, nach alten Angaben, ſein Schüler, war der

Gaudenzio Ferrari.

Sein Kunſtcharakter.

prachtreiche, lebensfreudige *Gaudenzio Ferrari,* [1]) den Lomazzo, der mailändiſche Kunſtſchriftſteller des 16. Jahrhunderts, ſtets neben Leonardo, Michelangelo,

1) *Giuſeppe Colombo:* Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari, Turin 1881; mit 25 Dokumenten.

Raphael, Correggio und Tizian zu den Meiftern allererften Ranges ftellt. Das verdient er nun freilich nicht. Dazu ift er, wenn feine Geftalten hier und da auch einmal eine reine, ftille, faft raphaelifche Schönheit athmen, in der Regel zu derb und hart in den Formen, zu fchwer und bunt in den Farben, zu unruhig und überfüllt in den Kompofitionen; aber zu den tüchtigften Meiftern zweiten Ranges gehört er unzweifelhaft. Er ift produktiv, erfindungsreich, feurig, voll dramatifchen Lebens; ihm fehlt eben nur das innere Gleichgewicht; gerade wo er ideal und fchlicht fein will, ftören nur allzuoft übelangebrachte realiftifche oder barocke Einzelzüge.

Sein Leben und fein Bildungsgang.

Gaudenzio Ferrari [1]) ift etwa 1481 zu Valduggia in den piemontefifchen Alpen geboren. Ueber feinen Bildungsgang waren lange die unbegründetften Gerüchte verbreitet. Er follte zuerft durch Girolamo Giovenone (oben S. 342) gebildet worden fein, dann nach einander in den Werkftätten von Leonardo, Perugino und Raphael gearbeitet haben. Davon ift nur richtig, dafs er feinen erften Unterricht allerdings in der Schule von Vercelli, der aufser Gir. Giovenone und Macrino d'Alba damals auch fchon fein Namensvetter Defendente Ferrari angehörte, genoffen hat, dann in der That, wahrfcheinlich durch Luini, in die Kunftfphäre Leonardo's eingeführt worden ift, endlich auch raphaelifche Eindrücke in fich aufgenommen hat. Diefe letzteren waren jedoch recht allgemeiner Art und wohl nur durch die Stiche vermittelt. Seine angebliche perfönliche Freundfchaft mit Raphael hat fich als Fabel herausgeftellt. Er hat Oberitalien wahrfcheinlich nie verlaffen. [2]) Nachdem er feine Lehrzeit in Mailand beendet, fchmückte er verfchiedene piemontefifche und lombardifche Städte mit Fresken, hatte feinen Wohnfitz lange Jahre in Varallo, [3]) fiedelte fpäteftens 1528 nach Vercelli über und war erft feit 1536 (oder fpäter) wieder in Mailand anfäffig, wo er zwifchen 1545 und 1547 ftarb. [4])

Seine Fresken in Varallo.

Gaudenzio's fchönfte Fresken in Varallo befinden fich in der Kirche S. Maria delle grazie. Die früheften derfelben, die reinen, liebenswürdigen, unfchuldfeligen Darftellungen der Befchneidung und des Jefusknaben im Tempel fieht man in einer Kapelle diefer Kirche; die reifften aber fchmücken ihren Chor und ftellen Paffionsfcenen dar, von denen die grofse Kreuzigung (1513) zu den herrlichften Schöpfungen des Cinquecento gehört. [5])

Seine Fresken in Vercelli.

Unter feinen zahlreichen Fresken in Vercelli zeigen diejenigen der Kirche S. Cristoforo (1532—1538) einen befonders grofsartigen Wurf; die Himmelfahrt Maria z. B. gehört zu feinen Hauptwerken. Von Vercelli aus unternahm er den Abftecher nach Saronno, um dort in der Kuppel über den Meifterwerken Luini's fein Jubel athmendes, von Kraft und Leben ftrotzendes Engelkonzert zu malen. Endlich fchmückte er auch verfchiedene mailändifche Kirchen mit Wandgemälden. Eine Anzahl derfelben befindet fich jetzt in der

Seine Fresken in Mailand.

1) Da feine Mutter der Familie Vinci oder Vincio angehörte, fo zeichnet er auf früheren Bildern auch wohl »Gaudentius Vincius«.

2) Man vgl. *Colombo* a. a. O. p. 90—113 mit Lermolieff a. a. O. S. 480—484. Der letztere erkennt aufser Luini's auch eine Einwirkung Bramantino's auf Ferrari.

3) Daher wird er 1508 und 1509 auch »Gaudentius de Varali« genannt. *Colombo*, a. a. O. p. 41.

4) Ueber fein Geburtsjahr *Colombo* p. 4 u. 252, üb. fein Todesjahr ebenda p. 250—251.

5) Die Handzeichnung zu ihr, nach *Lermolieff*, unter dem Namen Giorgione in den Uffizien zu Florenz.

jetzt in der Brera. Brera. Die Gemälde aber, welche noch in der Kirche S. Maria delle grazie in S. Maria delle grazie. aufgesucht werden müssen, die Geiselung Christi, die Ausstellung Christi und eine figurenreiche, tiefergreifende Kreuzigung, sind seine letzten Fresken (1542) und zeigen ihn von seiner grossartigsten Seite. Eine willkommene Ergänzung Die Turiner Kartons. zu seinen Fresken bildet die stattliche Sammlung vorzüglicher Kartons des Meisters in der Akademie zu Turin.



Fig. 338. Gaudenzio Ferrari: Vermählung der hl. Katharina. Novara, Dom.

Seine Tafelbilder in Turin. Die Reihe seiner Tafelbilder beginnt mit vier kleinen Tafeln der Turiner Galerie (No. 52, 53, 57, 58), welche ihn als Lombarden der Uebergangszeit zeigen. Dann folgt das liebliche Altarblatt mit der Geburt Christi in der in Arona. Kirche von Arona (1511), dann das grosse Altarwerk von 1515 in der Kirche in Novara. San Gaudenzio zu Novara und die für den Meister selten harmonische Darstellung der Vermählung der hl. Katharina (Fig. 338) in Dome derselben Stadt.

Eine Reihe der beften Altäre feiner mittleren Zeit befitzen die Kirchen von Vercelli. Als fein »fchönftes Tafelbild« aber gilt die Kreuztragung zu Canobbio am Lago maggiore. Das Bild zeigt allerdings neben der gedrängten, wirren Kompofitionsweife, die dem Meifter eigen ift, auch feine Vorzüge: lebendige ausdrucksvolle Porträttypen unter den Henkern, liebreizende Züge unter den Frauen, einen ergreifenden Schmerzensausdruck im Antlitz und in der Geberde des zufammenbrechenden Heilandes; dazu eine äufserft gediegene Durchführung und eine gedämpfte, etwas kühle, aber nicht unharmonifche Farbentiefe, wenngleich die glatte Modellirung des Fleifches mit den grauen Schatten keine rechte Frifche des Gefammteindrucks aufkommen läfst. Hauptbilder der refoluten Spätzeit des Meifters find die »Taufe Chrifti« im Chorumgang von S. Maria presso S. Celso und die durch die Kraft ihrer Formen und Farben in die Augen ftechende »Marter der hl. Katharina« in der Brera zu Mailand. In der Turiner Galerie gehören die »Grablegung« und die thronende Madonna zwifchen Mauritius und Martinus zu feinen charakteriftifchften Werken. In's Ausland find kaum Werke des Meifters gegangen. Selbft nach Rom und Florenz drang nur eine dumpfe Kunde feiner Bedeutung. Vafari wufste nichts weiter von ihm, als dafs er zu feinen Lebzeiten für einen tüchtigen Meifter gegolten und einige Bilder in Mailand gemalt habe.

in Vercelli.
in Canobbio.
Bilder feiner Spätzeit in Mailand.
in Turin.

Von feinen Schülern find *Giufeppe di Amadeo Giovenone*, den er in Varallo bildete, *Bernardino Lanino*, der in Vercelli fein Hauptfchüler war und *Giov. Batt. della Cerva*, der fich in Mailand an ihn anfchlofs, zu nennen. [1])

Giufeppe di Amadeo Giovenone.
Bern. Lanino.
Giov. Batt. della Cerva.

C. Michelangelo [2]) und feine Nachfolger.

Die gewaltigfte künftlerifche Perfönlichkeit der gefammten chriftlichen Zeit ift *Michelangelo Buonarroti*, deffen Werke mehr als diejenigen irgend eines anderen Meifters die Anfchauung verbreitet haben, dafs die Kunft die Natur beherrfchen und fie über fich felbft erheben, alfo ein ideales, geläutertes Spiegelbild der Wirklichkeit fein folle. Durch feine ausgeprägte Subjektivität tritt er in einen vollen Gegenfatz zu Leonardo da Vinci. Während diefer mit grofsartiger Objektivität das ganze Weltall umfafst, auf alle Erfcheinungen achtet und die kleinften Einzelheiten auch der unbelebten Natur mit der gröfsten Liebe ftudirt und wiedergiebt, intereffirt Michelangelo einerfeits immer nur das Ganze, nie das Detail, andererfeits eigentlich nur der Menfch; und zwar der Menfch als folcher; auf die Gefchichte, welche er er-

Sein Kunstcharakter.

---

1) Näheres über fie bei Colombo a. a. O. Cap. IX, XV, XVIII.

2) Aeltere Literatur: *P. Jovius:* Michaelis Angeli Vita; abgedruckt bei *Springer* am unten a. O. S. 489. — *Vafari*, Ed. Milanesi VII, p. 135—404. — *Ascanio Condivi:* Vita di Michel Angelo Buonarroti, Rom 1553; deutfch von R. Valdek in den »Quellenfchriften«, VI, Wien 1874. — Neuere Literatur: *Quatremère de Quincy:* Histoire de la vie et des ouvrages de Michel Ang., Paris 1835. — *John S. Harford:* Life of Michel Angelo, London 1858. — *H. Grimm:* Leben Michelangelo's, Hannover, 1. Aufl. 1860, 5. Aufl. 1879. — Neues Material brachte *G. Milanefi's* 1875 erfchienenes Werk: Le lettere di Michelangelo Buonarroti, coi ricordi ed i contratti artistici. — Auf dem Boden diefes Materials ftehen (aufser der neuen Auflage von *Grimm's* geiftvollem Werke): *Aur. Gotti:* Vita di Michelangelo, Florenz 1875 und *Ant. Springer's* vortrefflich zufammenfaffendes Werk: Raffael und Michelangelo, Leipzig 1878.

zählt, kommt es ihm erst in zweiter Linie an; in erster Linie ist es ihm stets um die unverhüllte Form des menschlichen Körpers und ihre Bewegungsfähigkeit zu thun. Er bedarf keiner leblosen Ornamentik und keiner visionären Farbe. Die menschliche Gestalt genügt ihm, um alles auszudrücken, was er will. Er benutzt sie als Ornament, wenn es ihm paſst; er stellt sie statt der Bäume in den Hintergrund, wenn es ihm einfällt; aber er versteht es auch, durch sie und nur durch sie die höchsten geistigen Probleme zu lösen. Durch ein so eingehendes Studium der Anatomie, wie es vor ihm und vielleicht auch nach ihm kein Künstler getrieben, hatte er sich die gründlichste Kenntniſs des menschlichen Körpers verschafft; und er benutzte, besonders in der zweiten Hälfte seines Lebens, diese Kenntniſs, um die Muskeln seiner Leiber mit souveräner Freiheit nach den Eingebungen seiner Phantasie in Thätigkeit zu setzen und dadurch neue, eigenartige Bewegungsmotive zu schaffen, welche in der prachtvollen gegensätzlichen Vertheilung der Gliedmaſsen bis an die äuſserste Grenze des anatomisch und mechanisch möglichen, niemals aber, wie ein bedeutender Anatom nachgewiesen hat,[1]) über dieselbe hinausgehen. Es sind Bewegungsmotive und Stellungen, wie sie nur bei Zuständen völligen Selbstvergessens oder völligen Aufgehens in groſse Gedanken möglich sind. Formen und Bewegungen, auf welche die alten Griechen, welche nur die lebendig bewegten Leiber studirt hatten, nie gekommen wären; eben deshalb aber dienen sie Michelangelo auch, um ganz neue, spezifisch moderne geistige Stimmungen auszudrücken; eben deshalb offenbart er sich gerade in ihnen als der originelle, subjektive, ja willkürliche Meister, welcher, genau genommen, auſserhalb jedes Schulzusammenhanges steht und stets er selbst und, wenn seine Eigenheiten auch mit den Jahren zunehmen, nur er selbst ist. Aber seine Originalität ist stets auf's Ergreifende und Mächtige, seine Subjektivität auf's Reine und Hohe, seine Willkür auf's Ernste und Erhabene gerichtet. Daher packte er seine Zeitgenossen mit unwiderstehlicher Gewalt; und daher erscheint er uns heute noch so neu, groſs und eigenartig, als wären wir selbst die Zeugen seiner Entwicklung gewesen.

Seine Subjektivität.

Seine Vielseitigkeit.

Michelangelo gehörte bekanntlich, wie Leonardo, zu den vielseitigen groſsen Renaissancemeistern; doch beschränkte seine Vielseitigkeit sich auf die Kunst. Er war sogar eine etwas einseitige Künstlernatur; als Künstler aber beherrschte er die Architektur, die Bildhauerei, die Malerei und die Dichtkunst. Was er als Architekt geleistet, zeigt die Kuppel der Peterskirche in unvergänglicher Schönheit. Was er der Welt als Bildhauer gewesen, das bezeugen sowohl die noch ziemlich schlicht im Anschluſs an die florentinischen Meister des 15. Jahrhunderts geschaffenen Werke seiner Frühzeit, wie die Marmormadonna in Brügge, die Pietà in der Peterskirche zu Rom, der David in der Akademie von Florenz, als auch die subjektiv-eigenartigen Schöpfungen seiner späteren Tage, wie die vollendeten Stücke des Grabmals Julius II, z. B. der gewaltige Moses in S. Pietro in Vincoli zu Rom, und vor allen Dingen die Mediceergräber in der Sakristei von San Lorenzo zu Florenz. Daſs Michelangelo aber auch als Dichter weit mehr denn Dilettant gewesen, ist seit Guasti's authentischer Gesammtausgabe seiner Sonette, Madrigale, Terzinen und Canzonen

Michelangelo als Architekt, als Bildhauer, als Dichter.

1) *W. Henke:* Die Menschen des Michelangelo im Vergleich zur Antike, Rostock 1871.

von neuem in's hellfte Licht getreten und durch treffliche Nachdichtungen auch den Deutfchen zum Bewufstfein gekommen.[1])

Michelangelo als Maler.

Hier intereffirt uns vor allen Dingen Michelangelo's Stellung zur Malerei. Es mag daher gleich hier hervorgehoben werden, dafs er, obgleich er von der Malerei ausgegangen war und, wie wir fehen werden, feinen erften Unterricht in der Werkftatt eines Meifters empfangen hatte, der ausfchliefslich Maler war, fich dennoch während feiner feurigften Jünglingszeit und feines beften Mannesalters durchaus als Bildhauer fühlte. In jener akademifchen Streitfrage, welche Kunft höher ftehe, die Bildhauerei oder die Malerei, hatte er anfangs ebenfo entfchieden Partei für die erftere, wie Leonardo für die letztere genommen. Als Julius II. ihn zwang, zu malen, war er aufser fich; er wiederholte ftets, er fei kein Maler; er fchlofs ein Sonett mit den Worten:

»Dafs ich an meinem Platz nicht, fage frei,
Sag aller Welt, dafs ich kein Maler fei;«

und gerade während er fein Hauptwerk in Rom malte, unterzeichnete er faft alle feine Briefe in die Heimat mit Oftentation: »Michelangiolo Scultore in Roma«. Später fah er freilich ein, dafs die ganze Frageftellung eine verkehrte fei, und jede der beiden Künfte ihre eigenen Vorzüge habe;[2]) und wenn er auch noch in diefer fpäteren Zeit zum Pinfel nach wie vor faft immer nur gezwungen, zum Meifsel auch zur Erholung griff, fo müffen wir, wenn wir feine gefammten Kunftleiftungen überblicken, doch fagen, dafs er gerade nur auf dem Gebiete der Malerei feine grofsartigften Schöpfungen auch wirklich vollendet hinterlaffen hat und dafs er uns gerade in feinen Gemälden am reinften und herrlichften entgegentritt. Nur müffen wir freilich fofort hinzufügen, dafs alle Gemälde Michelangelo's mehr nach plaftifchen, als nach malerifchen Stilgefetzen gefchaffen find. Eine Durchbildung des Raumes und des Hintergrundes lag ihm ebenfo fern, wie eine Ausführung des Beiwerks im Vordergrunde; in der Herftellung eines koloriftifchen Zufammenhanges verfuhr er äufserft mafsvoll, die Betonung atmofphärifcher Stimmungen verfchmähte er. Auch in feinen Gemälden wirken lediglich die menfchlichen Formen und ihre Bewegungen; auch in ihnen kommt feine Subjektivität daher in ihrer ganzen Schärfe zur Geltung, und auch in ihnen tritt feine hervorragend plaftifche Anlage unverhüllt zu Tage.

Der Stil feiner Gemälde.

Michelangelo's Leben.

Michelangelo Buonarroti wurde am 6. März 1475 (1474 nach altflorentiner Zeitrechnung) in dem toskanifchen Städtchen Caprefe geboren. Sein Vater, Ludovico di Leonardo Buonarroti Simoni, der Sprofs einer alten florentinifchen Familie, kehrte bald nach der Geburt des Sohnes nach Florenz zurück. Hier wuchs Michelangelo auf, hier erhielt er feine Schulbildung, hier befuchte er feit dem 1. April 1488 die Werkftatt des berühmten Hiftorienmalers Dom. Ghirlandajo (oben S. 192), hier wurde er, nachdem die Antikenfammlung im Garten von San Marco ihn für die Bildnerei entflammt hatte, feit 1489 durch Bertoldo, einen Schüler Donatello's, in diefer Kunft unterrichtet. Lorenzo

1) *Cef. Guafti:* Le rime di Michelangelo, etc. Florenz 1863. — Deutfch von *H. Harrys*, Hannover 1868; von *Hans Grasberger*, Bremen 1872; von *Sophie Hafenclever* (nebft ital. Text), Leipzig 1875. — Dazu: Michel Angelo als Dichter, von Dr. *W. Lang*, Stuttgart 1861.

2) *G. Milanesi:* Le lettere etc., Florenz 1875, p. 522.

Magnifico, der grofse Mediceer, wurde auf den Knaben aufmerkfam und liefs ihn in feinem Palafte mit feinen eigenen Söhnen weiterbilden. Unter den Augen des feinen Humaniften Poliziano, am Sonnenlichte der neugegründeten platonifchen Akademie, in der glänzendften und geiftig bedeutendften Atmofphäre des ganzen damaligen Europa, reifte der Knabe zum Jüngling. Von 1496—1500 dauerte Michelangelo's erfter römifcher Aufenthalt, während deffen er fich zum gröfsten Bildhauer feit den Tagen des Praxiteles und Lyfippos entwickelte. Von 1500—1505 zeichnete, malte und meifselte er wieder in feiner Vaterftadt Florenz. Im März 1505 rief Julius II. ihn nach Rom zurück. Der grofse Papft und der grofse Künftler hatten fich gefunden. Freilich kam es zwifchen den beiden eigenwilligen Männern fchon 1506 zum jähen Bruch, in Folge deffen Michelangelo plötzlich nach Florenz entfloh; aber bald darauf erfolgte in Bologna die Verföhnung; 1508 waren beide wieder in Rom; und während der Papft den Meifter bis dahin mit grofsen plaftifchen Unternehmungen befchäftigt hatte, liefs er ihn jetzt die Deckenbilder der fixtinifchen Kapelle malen. Julius II. ftarb 1513; und wenn fein Nachfolger, der Florentiner Giovanni de' Medici, welcher als Leo X. den päpftlichen Stuhl beftieg, auch grofse Pläne durch Michelangelo auszuführen gedachte, fo verftand er es doch nicht, die Kräfte des Meifters zu koncentriren und fruchtbringend auszunutzen. Er fchickte ihn 1516 aus Rom fort, damit er die Faffade der Lorenzkirche in Florenz in Angriff nehme; und erft 18 Jahre fpäter kehrte Michelangelo dauernd nach Rom zurück. Während der Regierungszeit Leo's X., Hadrian's VI. und Clemens' VII. vergeudete er anfangs feine Zeit in den Steinbrüchen von Carrara und Pietra santa, war er vorübergehend in Genua, in Venedig, in Pifa, felbft in Rom; aber fein Domicil hatte er während diefer Zeit in Florenz, wo er 1519 zum Mitglied der Akademie, 1521 zu einem der Prioren, 1529, als das Heer Clemens' VII. gegen Florenz rückte, zum Generalkommiffar der Befeftigungen ernannt wurde. Nach dem Untergange der florentinifchen Freiheit verzieh Clemens ihm, aber erft im Todesjahr diefes Papftes, erft 1534 kehrte er, nachdem er bis dahin an den Mediceergräbern in Florenz gearbeitet hatte, nach Rom zurück, das er lebend nicht wieder verliefs. Unter Paul III. wurde Michelangelo 1535 zum Ober-Architekten, Bildhauer und Maler des apoftolifchen Palaftes ernannt; unter ihm fchuf er das Riefengemälde des jüngften Gerichts, und unter ihm verlebte er in der Freundfchaft und Liebe mit Vittoria Colonna, der berühmteften Dichterin Italiens († 1547), die glücklichften Jahre feines Lebens. Reich an Ehren und unausgefetzt thätig überlebte er in Rom nicht nur Paul III. († 1549), fondern auch Julius III. († 1555) und Paul IV. (1559). Erft unter Pius IV., am 19. Febr. 1563, ftarb der faft 88jährige Meifter. Seine Leiche wurde heimlich nach Florenz gebracht und in der Kirche S. Croce beigefetzt.

Michelangelo's Wandgemälde.

Als Maler hat Michelangelo weitaus das befte und meifte auf dem Gebiete der monumentalen Wandmalerei geleiftet. Die erfte grofse Aufgabe der Art wurde ihm 1504 in Florenz geftellt. Die beiden Hauptwände des grofsen Rathfaales follten mit Darftellungen aus der Kriegsgefchichte der Arnoftadt gefchmückt werden. Die Ausführung des einen Gemäldes war Leonardo da Vinci überlaffen worden (oben S. 558); diejenige des anderen wurde Michelangelo übertragen. Er vollendete den Karton im Jahre 1505. Seine Be-

Sein Karton der Schlacht bei Cascina.

rufung durch Julius II. verhinderte die Ausführung; aber der Karton blieb einige Jahre ausgeftellt und verfetzte alle Zeitgenoffen in's hellfte Entzücken. »Allen, die fpäter den Pinfel in die Hand nahmen, fagt Condivi, ging durch

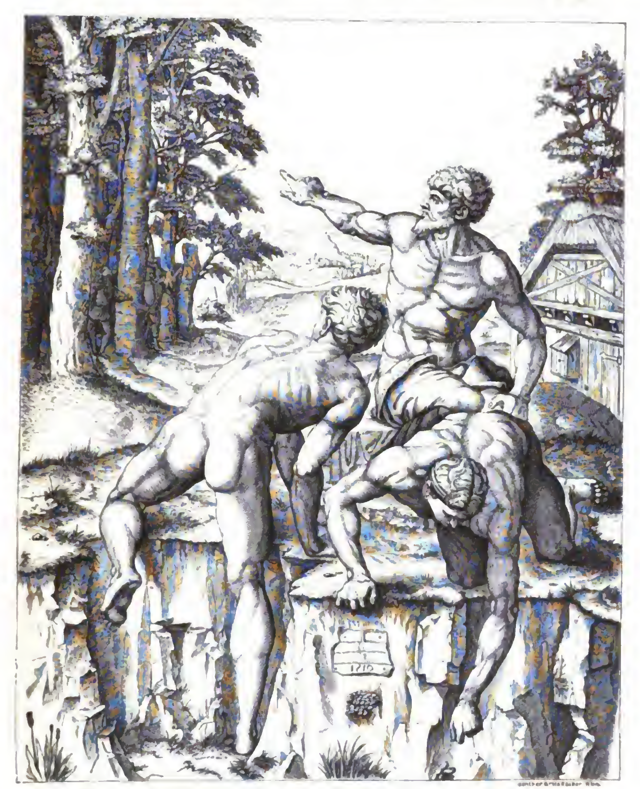


Fig. 339. Michelangelo: Die Kletterer. Nach dem Stich von Marc Anton.

diefen höchft kunftvollen Karton ein Licht auf.« Leider wurde er bald darauf zerftückelt. Im 16. Jahrhundert kannte man noch einige der Stücke. Heute kennen wir nur Theile des Ganzen in den Stichen Marc Anton's (B. 472, 487, 488) (Fig. 339) und Agoftino Veneziano's (B. 423, 426, 463), den mit der Feder

37*

gezeichneten erſten flüchtigen Entwurf in der Albertina zu Wien und eine Reihe von Röthel-, Kreide- und Federſtudien in verſchiedenen Sammlungen.[1]) Dargeſtellt war, wie Thauſing nachgewieſen hat, eine Epiſode aus der Schlacht bei Cascina, welche am 28. Juli 1364 zwiſchen Florentinern und Piſanern geſchlagen wurde. Die florentiniſchen Soldaten ſuchten Kühlung in den Wellen des Arno, als ſie plötzlich von den Piſanern überfallen wurden. Schnell fuhren ſie in ihre Kleider und ſchlugen den Angriff ſiegreich zurück. Alſo ſelbſt wo es ſich um die Darſtellung eines Geſchichtsbildes handelte, ſuchte Michelangelo ſich mit raffinirter Ueberlegung eine Epiſode aus, welcher die überraſchenden Bewegungsmotive nackter Männer ihren Charakter verliehen. So frei und ſo groſs hatte aber noch niemals ein Maler die menſchlichen Formen geſehen, ſo kühn und ſo richtig noch keiner ihre Bewegungen wiedergegeben; und die erhaltenen Studien beweiſen, daſs der Meiſter damals noch nach dem lebenden Modelle zeichnete.

Studienblätter zu demſelben.

Die Decke der ſixtiniſchen Kapelle:

Die zweite Aufgabe, welche Michelangelo auf dem Felde der Monumentalmalerei geſtellt wurde, war die Bemalung der **Decke der ſixtiniſchen Kapelle**, deren Wände bereits unter ihrem Erbauer, Sixtus IV., von den bedeutendſten älteren umbriſchen und toskaniſchen Malern mit Fresken geſchmückt worden waren. Schon 1506 hatte Julius II. ihm den Auftrag ertheilt; aber erſt 1508 ging er widerwillig an die Arbeit; im Herbſte 1510 waren die eigentlichen Deckenbilder, im Herbſte 1512 auch die Figuren und Scenen an den abwärts gewölbten Theilen vollendet;[2]) und als das Ganze enthüllt war, zweifelte niemand daran, daſs es die gewaltigſte Schöpfung ſei, welche jemals mit Farbe und Pinſel zu Stande gebracht worden.

Daten.

Die Geſammtanordnung.

Die Decke (Fig. 340) beſteht aus einem ſog. Spiegelgewölbe, deſſen beſonders umrahmtes Mittelſtück als Fläche wirkt, während an allen vier Seiten ſcharfe Rundungen den Uebergang zu den ſenkrechten Wänden bilden. In die gewölbten Theile ragen an den Langſeiten die Rundfenſter hinein, über denen erſt Schildbögen, dann Stichkappen entſtehen, während die Gewölbeſtücke zwiſchen den letzteren und an den vier Ecken der Kapelle die Geſtalt von mächtigen ſphäriſchen Dreiecken (Zwickeln) annehmen. Da der Baumeiſter dieſe ganze Decke kahl und ſchmucklos gelaſſen hatte, war es Michelangelo's erſte Sorge, ſie durch eine groſsartig gedachte gemalte Scheinarchitektur zu gliedern. Die Grundlage des Gerüſtes derſelben bilden die mächtigen Steinthrone der Propheten und Sibyllen in jenen gewölbten Dreiecken der Langſeiten. Ihre Seitenlehnen geſtalten ſich zu zierlich mit jugendlichen Atlantenpaaren geſchmückten Pilaſtern, deren verkröpfte Gebälke in dem groſsen Geſimſe liegen, welches den flachen Spiegel umrahmt. Die Quergurte, welche dieſen letzteren in neun Hauptfelder, nämlich vier gröſsere, ſeine ganze Breite ausfüllende, und fünf kleinere, von gemalten Bronzemedaillons flankirte, eintheilen, bilden zugleich die Verbindung der einander gegenüber geſtellten

1) Ueber alle dieſe und das grau in grau gemalte Bild zu Holkham Hall: *M. Thauſing* in Lützow's Zeitſchrift XIII, S. 107 u. S. 129—142. Dort auch die intereſſante Thauſing-Schönbrunner'ſche Reſtauration. — Dazu *J. P. Richter's* u. *Thauſing's* Bemerkungen in der Kunſtchronik XIII, S. 477—480.

2) Dieſe Daten ſind durch *A. Springer* richtig geſtellt worden: »Michelangelo in Rom«, Leipzig, Hirzel 1875, S. 31, 35, 40—45; Raffael und Michelangelo, S. 117—118.



Fig. 341. Michelangelo: Die erythräische Sibylle. Rom, Sixtinische Kapelle.

Paare jener Pilaſter; und die kräftigen, naturfarbenen, jugendſchönen männlichen Aktfiguren, welche auf den verkröpften, kapitälartigen Geſimſeſtücken über dieſen Pilaſtern in den kühnſten Stellungen und verſchiedenſten Bewegungen ſitzen und balanciren, folgen der ſenkrechten Richtung der Langwände, ſo daſs ſie einander die Köpfe in jenen Quergurten zukehren, während die groſsen Darſtellungen in den neun Hauptfeldern ihre Fuſsſeite der Schmalwand zuwenden, an welcher Michelangelo ſpäter ſein jüngſtes Gericht malte.

Die dekorativen u. ornamentalen Figuren.

Mit dem Inhalt der Hauptdarſtellungen haben dieſe Jünglingsgeſtalten (Fig. 341), denen Michelangelo das Amt gegeben hat, je zu zweien die erwähnten Bronzemedaillons an Bändern feſtzuhalten, übrigens ebenſo wenig etwas zu thun, wie die zahlreichen anderen, theils ſtein-, theils bronze-, theils fleiſchfarbenen Figuren, welche überall die Nebenfelder und abgeſchnittenen Ecken ausfüllen. Gerade dieſer von Schönheit und Kraft ſtrotzenden menſchlichen Geſtalten



Fig. 342. Michelangelo: Die Schöpfung von Sonne und Mond. Rom, Sixtiniſche Kapelle.

bedient der Meiſter ſich ſtatt der linearen oder pflanzlichen Ornamente in den Umrahmungen der bibliſchen Bilder; und zugleich läſst er ſie ſtemmend, ſtützend, tragend oder haltend ſo zu ſagen als Genien der architektoniſchen Geſetze erſcheinen.

Die Einzelbilder.

Für die religiöſen Darſtellungen in den neun flachen Hauptfeldern des Mittelrechteckes, in den Schildbögen, Stichkappen und Zwickeln wurde offenbar im Anſchluſs an die mittelalterliche Ueberlieferung ein einheitlicher Plan entworfen, welcher ſich harmoniſch dem Geſammtſchmuck der Kapelle einfügte. Von den älteren Wandbildern ſtellte die Reihe der einen Wand Geſchichten des alten Teſtamentes nach der moſaiſchen Geſetzgebung (sub lege), die Reihe der gegenüberliegenden Wand Geſchichten des neuen Teſtamentes (sub gratia) dar. Es fehlten noch die altteſtamentlichen Geſchichten vor Moſes (ante legem). Dieſe bearbeitete Michelangelo in den neun Hauptfeldern des Spiegels.[1]) Es ſind die Scenen der Schöpfung, des Sündenfalles, der Sündfluth und der Geſchichte Noah's. Wie Michelangelo ſie hier erzählt hat,

1) Ueber dieſe einheitliche Idee hat ſich vor allem *W. Lübke* ausgeſprochen, wie ſchon früher, ſo auch in ſeiner Geſch. d. ital. Malerei II, S. 97—98.

ſo einfach, klar, groſs und packend haben ſie ſich unauslöſchlich dem Bewuſstſein der Nachwelt eingeprägt. Wir müſſen uns dieſe vier gröſseren und fünf kleineren Bilder kurz vergegenwärtigen. 1) (kleiner) Die Scheidung des Lichtes von der Finſternifs. Das leere All iſt an der Lichtſeite heller, an der Seite der Finſternifs dunkler gehalten. Zwiſchen beiden ſchwebt Gottvater und vollzieht den Scheidungsakt mit einer groſsartigen Bewegung der Arme; und in echteſter künſtleriſcher Umſchreibung des unmalbaren Wortes weiſs der Meiſter auch die folgenden Schöpfungsakte als majeſtätiſche Bewegungen des von weitem Mantel umwallten, graubärtigen ewigen Vaters darzuſtellen.[1) 2) (gröſser) Rechts thront der Herr, von Engeln umringt, auf den Wolken

Die neun Bilder des Mittelfeldes.



Fig 343. Michelangelo: Die Schöpfung des Weibes. Rom, Sixtiniſche Kapelle.

und weiſt mit gebieteriſch ausgeſtreckter Rechten der Sonne ihre Stätte. Links ſehen wir den Schöpfer, plötzlich gewendet, von hinten in kühnſter Verkürzung. Segnend ſtreckt er die Hand über die Erde aus, auf daſs ſie aufgehen laſſe Gras und Kraut und fruchtbare Bäume. Es iſt charakteriſtiſch für Michelangelo, daſs er von alledem nur einen Baumwipfel malt (Fig. 342). 3) (kl.) Milde hinabblickend, in ruhiger Bewegung, befiehlt Jehovah der Erde und den Gewäſſern, die Thierwelt zu erzeugen. 4) (gr.) Die Schöpfung des Menſchen. Links liegt Adam, ein Urbild mächtiger, jugendlicher Mannesſchönheit an dem Erdhang, aus dem er geſchaffen, erſt halb aufgerichtet, erſt im Begriffe, ſich von der Scholle loszuringen. Gottvater ſchwebt ihm gegenüber. Vom bauſchigen Mantel umwallt, von jubelnden Engeln getragen, ſtreckt er ſeine

1) *Jac. Burckhardt* hat im Cicerone (4. Aufl., S. 643) ein für alle mal darauf aufmerkſam gemacht.

Rechte nach dem erften Menfchen aus; willenlos hebt diefer feine Linke ihm entgegen; beider Fingerfpitzen berühren fich; und ein Theil des ewigen Lebens ftrömt hinüber in den Erdenfohn. 5) (kl.) Gott wandelt auf der Erde und auf fein Geheifs fteigt Eva, ein fchönes Weib von grofsartiger Formenfülle, aus der Seite des fchlummernden Adam hervor, um anbetend ihre Hände zum Schöpfer zu



Fig. 344. Michelangelo: Gruppe aus der Sündfluth. Rom, Sixtinifche Kapelle.

erheben (Fig. 343). 6) (gr.) Links ift der Sündenfall, rechts ift die Vertreibung aus dem Paradiefe dargeftellt. Des Meifters Pinfel fchwelgt in der Schönheit der Leiber und ihrer ausdrucksvollen Bewegung. 7) (kl.) Eine Opferfcene.[1]

1) Nach *Condivi* und *Vafari*, denen *Grimm* folgt, die Opfer Kains und Abels. Nach *Platner* (Befchreibung Roms II, S. 266), dem z. B. *Springer* und *Lübke* folgen, das Dankopfer Noahs.

8) (gr.) Die Sündfluth. Das Hauptgewicht liegt natürlich auch hier auf den Gruppen und Geberden der unbekleideten Geftalten, welche vergebens den Wafferwogen zu entrinnen fuchen; aber auch der verzweifelte Ausdruck ihrer Gefichter fpiegelt die Hoffnungslofigkeit ihrer Lage lebendig wieder (Fig. 344). 9) (kl.) Noah's Trunkenheit. »Es läfst fich nicht ausfprechen, fagt Vafari, wie gut die Gefchichte dargeftellt ift.« Es darf übrigens nicht überfehen werden, dafs die drei letzten Bilder figurenreicher als die übrigen find und daher kleinere Figuren zeigen. Michelangelo hat fie zuerft gemalt und entdeckte erft nach ihrer Vollendung, dafs er einen zu kleinen Mafsftab für die Wirkung von unten angenommen hatte.

Die Eckzwickel.

Als eigentliche Hiftorien fchliefsen fich an die neun Deckenbilder noch die Darftellungen in den vier grofsen Eckzwickeln an: 1) Die Schlangenplage und die Erhöhung der ehernen Schlange zu ihrer Abwehr; 2) Die Kreuzigung Haman's; 3) Judith übergiebt ihrer Magd das Haupt des Holofernes; 4) David fchlägt dem Riefen Goliath das Haupt ab. Wohl nie vorher war es einem Künftler gelungen, lange Gefchichten auszugsweife fo handgreiflich mit wenigen Figuren und fo natürlich in ungünftigem Raume darzuftellen; und während in den oberen Deckentheilen das Nackte den Gefammteindruck beherrfcht, tritt hier, wie in den übrigen abwärts gewölbten Theilen, das Gewand in feine malerifchen Rechte. Die grofsartigften Gewandfiguren find die zwölf Riefengeftalten der Propheten und Sibyllen, welche (je eine an den Schmalfeiten, je fünf an den Langfeiten) in den Dreieckfeldern zwifchen den Stichkappen auf jenen mächtigen gemalten Marmorfeffeln thronen, deren Lehnen das ganze Deckengerüft zu tragen fcheinen; ja, diefe Propheten Jonas, Jeremias, Ezechiel, Joel, Zacharias, Jefaias und Daniel und diefe perfifche, erythräifche (Fig. 341), delphifche, cumäifche und libyfche Sibyllen find überhaupt die gewaltigften Einzelgeftalten, welche die Kunftgefchichte kennt: übermenfchlich mächtige Geftalten, vom grofsartigften Faltenwurf herrlicher Gewänder umfloffen, von nackten Kindergeftalten belaufcht und begleitet oder in der Handhabung ihrer Bücher und Schriftrollen unterftützt; jugendliche und greife Geftalten, die einen in tiefftes Nachdenken verfunken, die anderen lebendig nach aufsen gewandt, alle von tieffter innerer Erregung in ihren Bewegungen beeinflufst; die Geifter, welche, der Gegenwart entfremdet, in der Zukunft leben, in Leibern verkörpert, welche keiner Gegenwart angehören könnten; und wenn einzelne diefer Geftalten, wie die libyfche Sibylle, der Prophet Daniel und der Jonas, den Condivi wegen feiner kühnen Verkürzung in der gewölbten Fläche »den wunderbarften von allen« nennt, die Grenze ungezwungener und fchöner Beweglichkeit fchon überfchreiten, fo halten die meiften von ihnen bei aller Majeftät ihrer Formen und bei aller Erregtheit ihrer Bewegungen doch noch das Mafs harmonifcher Schönheit inne. Wie fie an den geeignetften Stellen des Gefammtraumes als dekorative Figuren ihre Schuldigkeit thun und zugleich mit göttlicher Erhabenheit der Idee des ganzen Bilderkreifes fich geiftig einreihen, das hat die Bedeutung der genialften Löfung eines der fchwerften künftlerifchen Probleme.

Die Propheten und Sybillen.

Die züchtig bekleideten Gruppen in den Schildbögen und den Stichkappen über den Fresken endlich ftellen den Stammbaum Chrifti in fchlichten altteftamentarifchen Familienfcenen dar, die an liebenswürdiger Innigkeit der

Die Vorfahren Chrifti.

Auffaffung, an fchöner Abrundung der Kompofitionen im gegebenen Raume und an geiftvoller Variation des einfachen Thema's zu dem fchönften gehören, was Michelangelo gefchaffen.

Ganz allein hat der Meifter die ganze Decke der fixtinifchen Kapelle gemalt; die Gehilfen, die er fich anfangs aus Florenz verfchrieben (unter ihnen Meifter wie Bugiardini und Granacci), fchickte er wieder heim, weil ihre Arbeit ihm nicht genügte. In der Freskotechnik mufste er erft feine Erfahrungen machen. Anfangs nahm er den Kalk zu wäfferig, fo dafs die Arbeit ihm verfchimmelte; Condivi berichtet, dafs Giuliano da Sangallo ihm in diefer Noth mit feinem Rathe beigeftanden habe. Dann vollendete er aber auch das Ganze in reiner Freskotechnik; die Retouchirung auf trockenem Wege, die damals in der italienifchen Wandmalerei viel üblicher war, als man einzugeftehen pflegt, unterblieb zuerft nur, wie Condivi berichtet, wegen der Ungeduld des Papftes, das Werk enthüllt zu fehen. Als diefer fpäter wünfchte, mit Ultramarin und Blattgold nachgeholfen zu haben, weigerte Michelangelo fich, das Gerüft wieder aufzufchlagen und das Werk blieb, wie es war, rein al fresco gemalt. Bald find vier Jahrhunderte feit feiner Vollendung verfloffen; der Rauch der Kerzen hat es gefchwärzt, die Zeit hat Riffe hineingefprengt. Seine urfprüngliche Farbenwirkung war ohne Zweifel frifcher, klarer und kräftiger, als die jetzige: aber im koloriftifchen Sinne war fie ebenfo unzweifelhaft von Anfang an nicht gedacht. Die Zeichnung follte auch hier in erfter Linie wirken; und fie wirkt noch heute mit einer Wucht und inneren Wahrheit, die uns bei ihrem Anfchauen eine Weile vergeffen laffen, dafs es noch andere der Betrachtung werthe Werke auf der Erde giebt.

Michelangelo's Freskotechnik.

Studienblätter zu den Deckenbildern.

Einige Blätter mit Skizzen für Geftalten und Gruppen der Deckenbilder haben fich in der Oxforder Sammlung erhalten: befonders beachtenswerth find die acht Blätter eines Skizzenbuches, in welches Michelangelo jedoch keine Naturftudien, fondern freie Entwürfe mit fchwarzer Kreide und mit der Feder und Bifter gezeichnet hat.[1])

Das jüngfte Gericht der fixt. Kapelle.

Erft 22 Jahre nach der Vollendung der Decke begann Michelangelo fein grofses Gemälde des jüngften Gerichtes an der Altarwand der fixtinifchen Kapelle. Schon Clemens VII. hatte es beftellt, fchon unter ihm hatte Michelangelo den Karton gezeichnet. Aber erft Paul III. beftand auf der wirklichen Ausführung des Gemäldes. Wieder ging der Meifter mit höchftem Widerftreben an die Arbeit (fpäteftens zu Anfang des Jahres 1535), wieder arbeitete er mit Feuereifer ganz allein an dem Gemälde, welches vielleicht noch immer das gröfste Fresko der Welt ift. Nach fieben Jahren[2]) war es vollendet. Am Weihnachtstage 1541 wurde es enthüllt und fetzte die ganze Welt in Aufregung.

Gefchichte desfelben.

Befchreibung.

Michelangelo hat den jüngften Tag als »Dies irae«, als Tag des Zornes aufgefafst. Chriftus thront in der Mitte des oberen Theiles des Bildes, im Begriffe aufzufpringen, um mit erhobener Rechten und zornigen Blicken die

1) *J. C. Robinfon:* The drawings of Michelangelo and Raffaello in the University Galleries. Oxford, 1870, p. 27–45.

2) Vafari fagt: Nach acht Jahren. Da es aber früheftens im Spätherbft 1534 begonnen fein kann, fo find nicht mehr als fieben Jahre herauszurechnen, wenn Vafari den Enthüllungstag richtig angiebt.



Fig. 345. Michelangelo: Gruppe aus dem Jüngſten Gericht.
Rom, Sixtiniſche Kapelle.

Verdammten zu feiner Linken abzuweifen: es ift eine aller Ueberlieferung fpottende, jugendlich bartlofe Geftalt von herkulifchem Körperbau, wie nur Michelangelo fie darftellen durfte. Zitternd fchmiegt Maria fich an Chrifti rechte Seite. Die Apoftel und Heiligen rings im Kreife fahren auf; aller Augen hängen mit dem Ausdruck höchfter Spannung am Antlitz des Weltrichters (Fig. 345). Die Märtyrer brüften fich mit den Zeichen und Werkzeugen der Qualen, die fie erduldet; von oben her (die beiden Halbkreisabfchlüffe füllend) fchleppen Engeljünglinge in ftürmifchem Anflug Chrifti Kreuz und Schandpfahl, feine Geifsel und feinen Dornenkranz herbei. Unter der Himmelsgruppe fchweben die fieben pofaunenblafenden Engel, welche mit einer Hingabe, die fich nicht nur in den vollen Backen, fondern auch in allen Bewegungen ihrer kräftigen, jugendfchönen Körper ausfpricht, ihres Amtes warten. Zu ihrer und des Heilandes Rechten fteigen die Seligen langfam gen Himmel, Geftalten voll Adel mit Gefichtern voll Frieden, einander liebend emporziehend, während gegenüber die Verdammten von den Engeln hinabgeftofsen, von den Teufeln hinuntergezerrt werden in den Schlund der Nacht: wild durcheinanderftürzende Leiber, angftentftellte Züge! Im unteren Theile des Bildes endlich fieht man links die Todten als Gerippe ihren Gräbern entfteigen, erft mit Haut, dann mit dem neuen Fleifche bekleidet werden und fich ftaunend von der Erde loslöfen. In der Mitte treibt der Todtenfährmann Charon die Verdammten, welche fein Nachen geladen hatte, mit dem Ruder an's Geftade des Schreckens, welches ganz zur Rechten des Befchauers angedeutet ift. Flammen züngeln hier empor, Teufel mit Harpyienflügeln und Satyrohren treiben hier ihr Wefen, und kalt, fchadenfroh lächelnd, den feiften Leib von einer Schlange umwunden, heifst Minos, der Fürft der Unterwelt, hier die Gäfte der Hölle willkommen.

Der Stil des „jüngften Gerichts".

In diefer gewaltigen, mit mehreren hundert Köpfen ausgeftatteten Kompofition trieb Michelangelo feine Eigenart auf die Spitze. Von einer malerifch-farbigen Beherrfchung der ganzen Fläche ift keine Rede. Wohl find die einzelnen grofsen Gruppen mit bewundernswerther Klarheit und überfichtlicher Symmetrie zufammengefafst; aber keine Uebergänge verbinden fie zu einem unauflöslichen Ganzen; fchliefslich will doch jede Einzelgruppe und jede Einzelgeftalt für fich genoffen fein, als wären es plaftifche Werke. Am bewundernswertheften find die mittleren und unteren Gruppen. Hier im freien Luftraum, der den Bewegungen keine Grenzen fetzte, zeigen die prächtigen Leiber fich von allen Seiten und in allen, in Wirklichkeit nie vorgekommenen, aber denkbaren und möglichen Stellungen und Bewegungsmotiven. Das kühnfte war, dafs Michelangelo es wagte, das ganze Drama des jüngften Gerichtes unter faft oder völlig unbekleideten Geftalten fich abfpielen zu laffen, ja, das Mafs der ewigen Seligkeit durch die erhöhte Kraft der Muskelbildung anzudeuten. Es ift begreiflich, dafs diefes Unternehmen bald heftige Angriffe erfuhr; es ift faft noch ein Wunder, dafs Paul IV., der Mann der Gegenreformation, fich fchliefslich begnügte, durch Michelangelo's Schüler Daniele da Volterra die fchlimmften Blöfsen des unter feinem Vorgänger gemalten Werkes mit Kleidungsftücken zumalen zu laffen.

Der jetzige Zuftand des Bildes.

Spätere Uebermalungen und der Rauch der Kerzen und des Weihrauchs vollendeten die Ueberziehung des ganzen Werkes mit fremder Hülle. Es ift gegenwärtig nur noch ein Schatten deffen, was es

gewefen; und wenn wir es heute daher mehr anftaunen, als geniefsen, fo dürfen wir daraus nicht folgern, dafs dies auch vor 350 Jahren der Fall gewefen fein würde.



Fig. 346. Michelangelo: Die Bekehrung Pauli. Rom, Capella Paolina, Vatikan.

Seine Fresken in der Capella Paolina.

Seine letzten Wandgemälde führte Michelangelo, zeitweife durch Krankheit behindert, zwifchen 1542 und 1550 für Paul III. in einer von diefem erbauten neuen, kleineren Kapelle des Vatikans (Capella Paolina) aus. Es find

zwei koloſſale Breitbilder mit überlebensgroſsen Figuren. Das eine ſtellt die

Die Bekehrung Pauli.

Bekehrung Pauli, das andere die **Kreuzigung Petri** dar. Gewaltig ſpiegelt auf dem Bilde der **Bekehrung Pauli** (Fig. 346) die einem Blitzſchlag



Fig. 347. Michelangelo: Madonna von Mancheſter. London, Nationalgalerie.

ähnliche Wirkung der plötzlichen Erſcheinung des zwiſchen flügelloſen Engeln kopfuber herabſtürzenden Heilands ſich in den entſetzten Geberden des theils mit dem Apoſtel zu Boden geſtürzten, theils wild auseinanderſtiebenden Troſſes

wieder. Nirgends kommt Michelangelo's Eigenheit, alles durch äufserft ftudirte heftige Bewegungen übermenfchlich gewaltiger Körper ausdrücken zu wollen, fo rückfichtslos zur Geltung wie hier. Die Kreuzigung Petri ift im ganzen ruhiger gehalten. Doch hat Michelangelo auch hier den bewegteften Moment, den Moment der Aufrichtung des Kreuzes, an welchem der Apoftelfürft bereits befeftigt ift, gewählt; und fo viel es möglich ift, windet und wendet die Hünengeftalt fich noch am Stamme des Kreuzes; fo weit es angeht, richtet fie den nach unten gewandten Kopf empor. Auch dem ungeübteften Auge mufs es bei der Betrachtung diefer figurenreichen Bilder klar werden, dafs Michelangelo fich in feinen alten Tagen der fchrankenlofeften Willkür überliefs, die bei ihm fubjektiv nothwendig war, weil fie feiner innerften Ueberzeugung entfprang, unter den Händen von Nachahmern aber, die unmöglich fo empfinden konnten, fofort zum peinlichften Manierismus werden mufste.

Die Kreuzigung Petri.

Ueber die Tafelbilder Michelangelo's können wir uns viel kürzer faffen Nach Vafari und Condivi wäre fein allererftes Bild, welches er noch vor feinem Eintritt in Ghirlandajo's Werkftatt gemalt hätte, eine kolorirte Kopie nach Martin Schongauer's Stich des hl. Antonius (oben S. 109) gewefen. Von feinen erhaltenen Werken ift die unvollendete Grablegung in der Londoner Nationalgalerie,[1]) ein originell komponirtes Hochbild, vielleicht am frühften entftanden; und allgemein anerkannt wird gegenwärtig, dafs die grofsartige »Madonna von Manchefter« der Londoner Nationalgalerie (Fig. 347) ein eigenhändiges Jugendwerk Michelangelo's ift.[2]) Ernft in der Mitte des Bildes thronend, hält die mächtige Jungfrau ein Buch in der Rechten; der kleine Johannes fteht zu ihrer Linken; von den zu beiden Seiten angebrachten fchönen Engeljünglingspaaren find jedoch nur die zu ihrer Linken ausgeführt, die anderen erft flüchtig angelegt. Das Bild ift in hellen, trockenen Temperafarben gemalt. Vortrefflich ift die Kompofition in ihrer erhabenen Einfachheit, köftlich die Modellirung der vollendeten Geftalten durchgeführt, und ein feierlicher, faft mifsmuthiger Ernft fpricht aus den Köpfen der grofs gedachten Charaktere. — Michelangelo's Biographen berichten nur von zwei Tafelgemälden, die er felbft ausgeführt habe. Das eine derfelben ift das Rundbild der Uffizien zu Florenz (Fig. 348), welches er um 1504 für Herrn Angelo Doni in diefer Stadt gemalt hat. Jofeph fitzt auf einer Baluftrade und reicht das Chriftkind der zu feinen Füfsen knieenden Madonna hinab, die es, kühn nach rechts und rückwärts gewendet, mit erhobenem Arme über ihren Kopf weg in Empfang nimmt. Der kleine Johannes marfchirt rechts im Mittelgrunde; im Hintergrunde aber fcherzen fünf nackte Jünglinge mit einander, die keinen anderen Zweck haben, als alle landfchaftlichen Details zu erfetzen; ein durchaus michelangelesker Zug, wie auch die kühne Bewegung der Madonna bereits der fubjektiven Auffaffung des Meifters angehört und die hellen, einfachen Temperatöne in Verbindung

Michelangelo's Tafelbilder.

Die Grablegung in London.

Die Madonna von Manchester in London.

Die Madonna der Uffizien.

1) Die Echtheit ift oft beftritten worden: auch von *Lübke* (a. a. O. S. 137) und *Springer* (a. a. O. S. 454—455); und der englifche Kenner *J. C. Robinfon* hat es neuerdings (Times vom 1. Sept. 1881) für ein von anderer Hand nach dem von Vafari erwähnten Entwürfen Baccio Bandinelli's ausgeführtes Bild erklärt. Dagegen ift *G. Frizzoni* (im Arch. Stor. ital. 1879) für die auch von *P. v. Cornelius* anerkannte Urheberfchaft Michelangelo's eingetreten; und ihm folgen *Burckhardt* (im Cicerone, 4. Aufl., S. 646) und *J. P. Richter* (in der Academy, 1881, No. 488, p. 205).

2) So zuerft *G. F. Waagen* in den Treasures of Art II, p. 417—418.

mit der trefflichen Modellirung des Nackten fchon hier den Maler erkennen laffen, der die Natur mit den Augen des Bildhauers anfieht. — Das zweite Temperagemälde Michelangelo's, von dem wir wiffen, malte er erft 1529—1530 in Florenz für den Herzog von Ferrara. Es ftellte Leda mit dem Schwane und das dem Ei entfchlüpfende Dioskurenpaar dar, fcheint aber leider verfchollen zu fein. [1])

Die Leda.



Fig. 348. Michelangelo: Die heil. Familie. Florenz, Uffizien.

Unechte Bilder.

Die Gemälde, welche in diefer oder jener Galerie immer noch mit Michelangelo's Namen in Verbindung gebracht werden, find im beften Falle von

1) Seit *Reifet* (Gaz. d. beaux-arts II, t. XV, p. 246) es in den Magazinen der Londoner Nationalgalerie wieder entdeckt zu haben glaubte, ging die Nachricht, dafs es fich dort befinde, in die meiften Bücher über. Doch erinnert, wie mir Herr Dr. *J. P. Richter* gütigft mittheilt, die arg lädirte, wenngleich neuerdings reftaurirte Leda jenes Raumes (ausgeftellt werden foll fie nicht) eher an Bronzino, als an Michelangelo; und dasfelbe, meint diefer Kenner, gelte von dem Karton der Leda im Sitzungsfaal der Royal Academy of Arts.

feinen Schülern nach feinen Zeichnungen ausgeführt, in der Regel aber nur Kopien. Die Werke, welche feine Schüler notorifch unter feinen Aufpicien gemalt haben, werden wir fpäter kennen lernen. Hier müffen wir nur noch einen Blick auf einige Kompofitionen des Meifters werfen, die fich theils in Zeichnungen feiner eigenen Hand, theils in Stichen oder in Gemälden unbekannter Hand erhalten haben.

Zeichnungen und Kompofitionen für Gemälde.

Zunächft mag einiger durch Vafari und Condivi beglaubigter Kompofitionen gedacht werden. In feiner erften römifchen Periode zeichnete er einen nicht erhaltenen Karton der Stigmatifirung des hl. Franciskus; während feines letzten Aufenthaltes in Rom fchuf er eine Anzahl von Blättern für feinen jungen Freund Tommaso Cavallieri und für feine berühmte Freundin Vittoria Colonna. Den erfteren zeichnete er felbft in Lebensgröfse, nach Vafari das einzige Bildnifs, welches er je gefchaffen; und für ihn zeichnete er einen Ganymed, den der Adler des Zeus durch die Luft entführt,[1] einen Tityos, dem der Unterweltsgeier die Leber zerhackt,[2] einen Sturz des Phaeton[3] und ein Kinderbacchanal.[4] Für Vittoria aber zeichnete er z. B. die Muttergottes unter dem Kreuze mit dem von zwei Engeln gehaltenen Leichnam Chrifti,[5] einen Heiland am Kreuz von grofsartiger Wucht der Körperbildung mit zwei weinenden Engeln voll leidenfchaftlichen Lebens[6] und einen Chriftus mit der Samariterin am Brunnen.[7] Eine Zeichnung des Gebetes Chrifti am Oelberg fand fich im Nachlafs des Meifters.[8]. Ferner fchliefsen fich hier noch zwei Kompofitionen an, welche aus inneren Gründen auf Michelangelo zurückgeführt werden; zunächft das fog. »Götterfchiefsen«: fchöne, mafsvoll gehaltene Jünglingsgeftalten faufen aus der Luft herab und zielen fchwebend, laufend oder knieend nach einer Herme, vor der ein kleiner Liebesgott fchläft;[9] fodann »der Traum des menfchlichen Dafeins«: ein nackter Jüngling fitzt, in echt michelangelesker Stellung über eine Weltkugel gelehnt, auf einem vorn offenen, mit Masken gefüllten Kaften, während allegorifche Phantafiegebilde ihn umfchweben.[10] Auch gehören die Kompofitionen einiger heiligen Familien hierher.[11] Sehr fraglich ift es, ob die »Parzen« im Pal. Pitti zu Florenz

1) Die Kohlenzeichnung foll fich unter Leonardo's Namen im Louvre befinden, von Ad. Braun unter No. 133 photographirt. Auch in einem alten anonymen Stich ift die Kompofition erhalten und in einem Oelbild der kaif. Galerie zu Wien.

2) Kopien der Zeichnung in den Uffizien (Gotti a. a. O. p. 73). Stich von N. Beatrizet (16. Jahrh.): Bartfch (Bd. XV), 39.

3) Zeichnung desfelben Gegenftandes in Windfor Caftle. Stich von Beatrizet, B. 38.

4) Zeichnungen diefes Gegenftandes in Windfor Caftle und in Oxford. Stiche von Beatrizet (B. 40) und Aen. Vico (B. 48).

5) Stich von G. B. Cavalleris. Anders die Kohlenzeichnung im Louvre, eine Rothftiftzeichnung in der Albertina. Eine Kreuzabnahme in Oxford.

6) Alter anonymer Stich und (nicht eigenhändige) Zeichnung in Oxford.

7) Stich von Beatrizet, B. 17.

8) Gemälde darnach in der kaif. Galerie zu Wien und in der Gal. Doria zu Rom.

9) Tufchzeichnung mit Michelangelo's Namen von Raphael's Hand in der Brera zu Mailand. — Röthelzeichnung in Windfor Caftle. — Alter Stich ohne Stechernamen. — Al fresco ausgeführt von Raphael's Schülern, jetzt in der Gal. Borghefe zu Rom.

10) Zeichnungen bei Herrn Robinfon in London und (nicht eigenhändig) im Weimarer Mufeum. Gemälde in der Londoner Nationalgalerie und in der kaif. Galerie zu Wien.

11) Z. B. in den Paläften Sciarra und Corfini in Rom und in der kaif. Galerie zu Wien.

auf ihn zurückzuführen find. Dagegen gilt einer der Kartons »Venus von Amor geküfst« im Mufeum von Neapel für ein echtes Werk Michelangelo's; und echte Handzeichnungen des Meifters, die hier nicht aufgezählt werden können, befinden fich in beträchtlicher Anzahl noch in verfchiedenen Sammlungen Europa's: die meiften und wichtigften im British Museum zu London, im Louvre zu Paris, im Pal. Buonarroti und in den Uffizien zu Florenz, in der Bibliothek zu Windfor Castle, in der Albertina zu Wien, in der Ambrofiana zu Mailand, in der Akademie von Venedig, im Musée Wicar zu Lille[1]) und vor allen Dingen in der Univerfitätsfammlung zu Oxford.[2])

Michelangelo's Einflufs.

Michelangelo's gewaltige Subjektivität war ihrer Natur nach unnachahmlich. Die Natur fo anzufehen, wie er, konnte er niemand lehren. Wer aber feine Formengebung nachahmen wollte, ohne die Natur fo anzufehen, wie er, mufste nothwendig konventionell werden und dem Manierismus verfallen. Eine eigentliche Schule hat Michelangelo daher auch nicht gebildet; aber unwiderftehlich rifs er feine Zeitgenoffen mit fich fort; faft ohne es zu wollen geriethen fie in feinen Bann; und der Erfolg blieb nicht aus: fie wurden in der That Manieriften.

Michelangelo's Schüler und Nachfolger.

Ueber die Mehrzahl der italienifchen Manieriften der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts können erft im nächften Bande einige Worte gefagt werden. Hier mögen nur einige Maler genannt werden, welche in befonders enger Beziehung zu Michelangelo ftanden und daher zum Theil auch von feinem Geifte berührt wurden.

Sebastiano Veneziano (del Piombo).

An der Spitze derfelben fteht *Sebastiano Veneziano* (fo nennt Vafari ihn, und fo zeichnet er felbft), deffen Familienname *Luciani* war, während er von dem Amte des päpftlichen Bullen-Plumbators, welches er in feinen letzten 16 Lebensjahren bekleidete, fpäter in der Regel *Sebastiano del Piombo* genannt wurde.[3]) Etwa 1485 in Venedig geboren, war er nach Vafari zuerft Schüler Giov. Bellini's (oben S. 282), dann Giorgione's; und wirklich zeigt feine »Pietà« im Befitze des Herrn Layard zu Venedig, fein früheftes bekanntes Bild, auf dem er fich felbft als Schüler Bellini's bezeichnet,[4]) den Charakter der Schule desfelben; und in der That ift feine »Santa Conversazione«, deren Mittelpunkt der homilienfchreibende hl. Chryfoftomos bildet, in der Kirche S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, in der ruhigen Breite ihrer Auffaffung, in der finnigen Sinnlichkeit ihrer Charaktere und in dem goldflüffigen Kolorismus ihres Farbenauftrags ein giorgioneskes Hauptwerk Venedigs.[5])

Sein Bildungsgang.

Sein Altarbild in S. Giovanni Crisostomo in Venedig.

Durch den berühmten Banquier Agostino Chigi nach Rom berufen, um an der Ausfchmückung feines dortigen, von Bald. Peruzzi erbauten Gartenpalaftes, der fpäteren Villa Farnesina, theilzunehmen, malte er hier 1511 in acht Lunetten unter Peruzzi's Decke der Gartenloggia acht Darftellungen aus Ovid's Metamorphofen, welche das Reich der Lüfte[6]) in mythologifchen Scenen ver-

Seine Fresken in der Farnesina.

1) *Louis Gonse* in der Gaz. d. B.-A. Sieben Artikel 1876—1878.

2) Mufterhaft katalogifirt von *J. C. Robinfon:* A critical account of the drawings of Michelangelo and Raffaelo etc. Oxford 1870.

3) *Vafari*, Ed. Mil. T. V. p. 565—586. — *Crowe u. Cavalcafelle*, Gefch. d. ital. Mal., dtfch v. *M. Jordan:* VI, S. 367—424.

4) *Crowe u. Cavalcafelle* (a. a. O. S. 368, Anm. 3) erklären es für unecht. Dagegen *Lermolieff* in *J. P. Richter's* Artikel in der Kunftchronik XIII, S. 554—555.

5) *A. Wolff* in Lützow's Zeitfchrift XI, S. 161—167.

6) *Rich. Förfter:* Farnefinaftudien, Roftock 1880, S. 44—48.

herrlichen; auch diefe Bilder verrathen noch deutlich die Schule Giorgione's, wenn fie auch nicht fonderlich glücklich durchgeführt find und fo wenig Beifall ernteten, dafs Sebaftiano, nachdem er einige Jahre fpäter (nicht glücklicher) noch den Polyphem[1]) neben Raphael's Galathea in derfelben Halle gemalt hatte, in der Villa nicht weiter befchäftigt wurde. Aber Sebaftiano blieb in Rom, fuchte fich im Anfchlufs an Michelangelo gegen Raphael durchzufetzen und verfiel auf den Gedanken, die Formenfprache des gewaltigen Florentiners mit der venezianifchen Farbenmufik zu einem neuen, einheitlichen Ganzen zu verfchmelzen. Unwillkürlich liefs er aber auch Raphael auf fich einwirken, und fo entwickelte er fich rafch zu einem der gröfsten Porträtmaler der Welt und zu einem eklektifchen Hiftorienmaler, den wenigftens einige Zeitgenoffen auch als folchen für einen neuen Meffias hielten.

Seine religiöfen Tafelbilder in London.

Seine venezianifche Strömung überfluthet in der heiligen Familie beim Lord Northbrook zu London (vormals Baring) noch einmal die florentinifchen Elemente; in der wundervollen, mit des Meifters Namen bezeichneten, figurenreichen »Pietà« der Petersburger Eremitage aber halten die an Michelangelo mahnende Wucht der Formen und die venezianifche Stimmung fich wirklich in harmonifcher Weife das Gleichgewicht. Dann folgt eine Reihe von Bildern, an deren Entwurf Michelangelo felbft mehr oder weniger betheiligt war. Von Michelangelo rührte nach Vafari, dem wir gerade in Bezug auf diefe Angaben glauben dürfen, der Karton zu der eigenthümlich aufgefafsten, lebensgrofsen Darftellung der Schmerzensmutter vor dem ausgeftreckten Leichnam Chrifti her, welche Sebaftiano für die Kirche S. Francesco zu Viterbo malte, die das Gemälde noch befitzt. Für Sebaftiano's Hauptbild, die grofse Auferweckung des Lazarus in der Londoner Nationalgalerie hatte Michelangelo dagegen, wie Vafari[2]) berichtet und fich auch aus der Korrefpondenz[3]) der beiden Meifter ergiebt, nur einzelne Theile gezeichnet. Chriftus fteht links auf einer Steinplatte (Fig. 349) und wendet fich mit grofsartig befehlender Geberde dem rechts ftehenden Sarkophag zu, welchem Lazarus, ein Recke von ganz michelangelesken Gliederbau, gerade entfteigt. Verfchiedene Männer unterftützen ihn; er arbeitet mit Händen und Füfsen, um fich das Leichentuch abzuftreifen. Links im Mittelgrunde ftehen die Apoftel, rechts die Juden, welche fich immer noch die Nafen zuhalten, als röche es nach Verwefung; die Neubekehrten aber knieen vorn zu des Heilands Füfsen. Diefes 1519 gemalte Bild hat von jeher für eine der grofsartigften Kompofitionen jener Tage gegolten. Der bedeutungsvolle Augenblick ift einheitlich und bedeutungsvoll veranfchaulicht. Ein leidenfchaftliches Leben erfüllt das Ganze, und gemalt ift es mit aller Sorgfalt, welcher Sebaftiano fähig war; nur ift an die Stelle der behaglichen venezianifchen Breite eine faft metallifche Glätte des Vortrags, und an die Stelle der tiefen Schönfarbigkeit ein einförmigerer, kälterer, wenn auch durch das fchlagende

in Petersburg.

in S. Francesco zu Viterbo.

in der Londoner Nationalgalerie.

1) Der »Polyphem« gehört nach *Lermolieff* (Kunftchronik XIII, S. 555) einem fpäteren Jahrhundert an. Das kann fich aber nur auf feine jetzige Geftalt, die er durch vollftändige Uebermalung erhalten hat, beziehen; denn fchon Vafari (Ed. Mil. V, p. 567) kennt ihn und nennt ihn als Werk Sebaftiano's. — Den bald Michelangelo, bald Sebaftiano zugefchriebenen monochromen Koloffalkopf in der neunten Lünette derfelben Halle hält Lermolieff für ein Werk Peruzzi's.

2) »Sotto ordine e disegno in alcune parti« di Michelangelo. Vafari Milanesi V, p. 570.

3) *Ad. Rofenberg's* Ausgabe von *E. Guhl's* Künftlerbriefen (Berlin, 1879) I, S. 225.

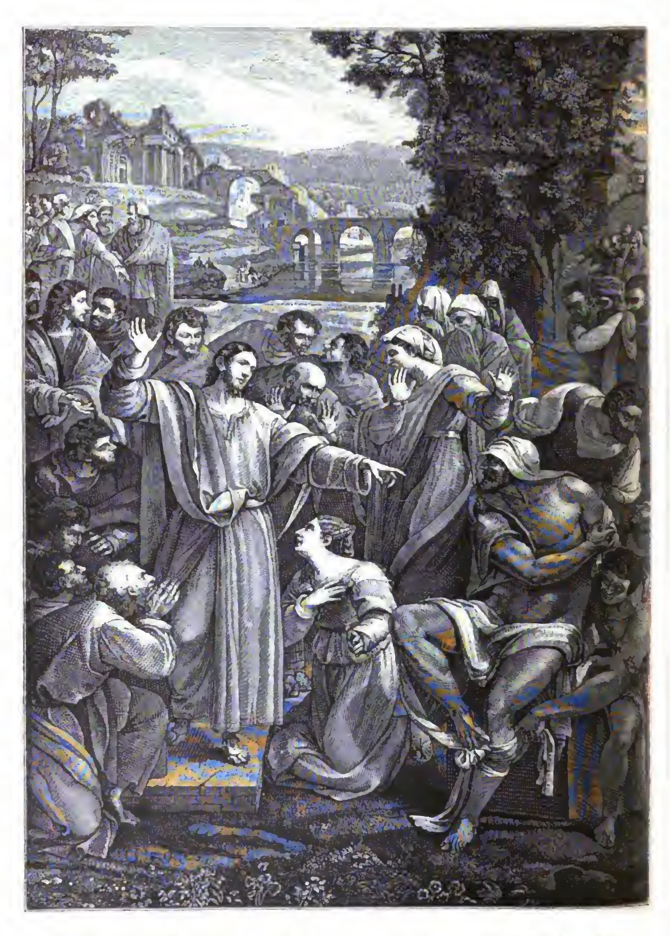


Fig. 349. Sebaſtiano del Piombo: Die Auferweckung des Lazarus. London, Nationalgalerie.

Helldunkel immer noch koloriftifch wirkender Ton getreten. — Endlich hat Michelangelo Sebaftiano mit einem kleinen Entwurf für feine Gemälde in einer Kapelle der Kirche S. Piero in Montorio verfehen. In die Kuppel malte er

Seine Bilder in S. Piero in Montorio zu Rom.



Fig. 350. Sebaftiano del Piombo: Weibliches Bruftbild, fog. Fornarina. Florenz, Uffizien.

hier den verklärten Chriftus al fresco; in die Altarnifche aber die Geifselung Chrifti mit Oel auf die Mauer, eine oft kopirte, ergreifende und eindringliche Kompofition.

Seine techniſchen Verſuche.

In der Oelmalerei auf die Mauer ſah Sebaſtiano ſeit dieſem Erfolge die Monumentalkunſt der Zukunft. Vergebens ſuchte er freilich Michelangelo für ſie zu intereſſiren, vergebens ihn zu zwingen, das jüngſte Gericht unter ſeiner Beihülfe in dieſer Technik auszuführen; ſeine Freundſchaft mit Michelangelo ging darüber ſogar in die Brüche. Er ſelbſt aber machte, nachdem er die gröſseren Aufgaben, welche ihm in anderen römiſchen Kirchen geſtellt worden waren, unvollendet im Stiche gelaſſen, auf eigene Hand Verſuche, auch für die Tafelmalerei in Oel die Grundlage von Holz oder Leinwand durch den dauerhafteren Stein zu erſetzen. Auf Schiefer iſt z. B. ſchon die unvollendete hl. Familie des Neapler Muſeums gemalt, welche beſonders intereſſant iſt, weil ſie einen vorübergehenden Einfluſs Raphaels auf Sebaſtiano beweiſt. Als Leinwandbild iſt von ſeinen ſpäteren, in den Formen ſtets an Michelangelo erinnernden, in den Farben aber immer ſchwerer werdenden religiöſen Werken nur noch die gewaltige, aber kalte Darſtellung der Begegnung der Frauen von 1521 im Louvre hervorzuheben. Auf Holz gemalt ſind das erſchütternde Martyrium der hl. Agatha von 1520 im Pal. Pitti zu Florenz und, von noch ſpäteren Bildern des Meiſters, der »Chriſtus in der Vorhölle« und der »Chriſtus auf dem Wege nach Golgatha« im Madrider Muſeum, ſowie eine Wiederholung des letzteren Bildes in der Dresdener Galerie. Auf Schiefer oder anderen Stein ſind dagegen die ganz ſpäten Darſtellungen des Schmerzensmannes mit dem Kreuze im Madrider Muſeum und in der Petersburger Eremitage, ſowie die Beweinung Chriſti des Berliner Muſeums gemalt.

Bilder auf Schiefer in Neapel. — auf Leinwand Louvre. — auf Holz in Florenz, in Madrid. in Dresden. — auf Stein in Madrid. in Petersburg. in Berlin.

Seine Bildniſſe.

Der gleiche Entwicklungsgang wie in ſeinen religiöſen Tafelbildern läſst ſich auch in ſeinen Bildniſſen verfolgen, nur mit dem Unterſchiede, daſs er ſich auf dieſem Gebiete, als er zu Michelangelo überging, auf eigene Füſse ſtellen muſste. Das ungemein reizvolle, weich und tonvoll gemalte weibliche Bruſtbild der Uffizien zu Florenz (No. 1123, Leinwand), welches früher für Raphaels Fornarina galt (Fig. 350), jetzt aber von allen Kennern als Werk Sebaſtiano's anerkannt iſt, trägt die Jahreszahl 1512 und dementſprechend den venezianiſchen Charakter ſeiner erſten römiſchen Periode. Ihm ſchlieſst ſich das vornehme Frauenbildniſs in der Sammlung des Herzogs von Marlborough zu Blenheim bei Oxford an. Dann folgen die Bildniſſe verſchiedener Päpſte, in denen er ſich, allmählich wachſend, einer immer gröſseren und feſteren Ausprägung der Form, einer immer plaſtiſcheren Modellirung befleiſsigt, während die einſtige Farbigkeit ſich zu einer immer ernſteren, ſchlichteren Tonmalerei entwickelt. Zweimal hat er Hadrian VI. gemalt, einmal allein (Muſeum von Neapel, Leinwand), einmal mit zwei Prälaten (Privatbeſitz, London, Holz). Wiederholt hat er Clemens VII. porträtirt. Echt iſt z. B. deſſen Profilbild im Muſeum von Neapel (Schiefer), echt ſeine ſegnende Geſtalt nebſt dem Prälaten im Muſeum von Parma (Schiefer). Eine Hauptleiſtung aller Zeiten auf dem Gebiete der Porträtmalerei iſt ſodann Sebaſtiano's vornehm-groſsartiges Kniebild des Dogen Andrea Doria im Pal. Doria zu Rom; und Prachtbilder ſind das Porträt Aretino's im Stadthauſe zu Arezzo, ein männliches Bruſtbild im Pal. Pitti zu Florenz, die Darſtellung einer Dame mit den Attributen der hl. Agatha in der Londoner Nationalgalerie und das Bildniſs eines Kardinals in der Petersburger Eremitage. Zwei männliche Bildniſſe von ſeiner Hand beſitzt die Berliner Galerie; und auch von ihnen iſt das eine auf Schiefer gemalt.

Die angebliche Fornarina Raphael's in den Uffizien. — Bildniſſe in Blenheim. — in Neapel. in London. — in Neapel. in Parma, — im Pal. Doria zu Rom. zu Arezzo. im Pal. Pitti. in London. in Petersburg. in Berlin.

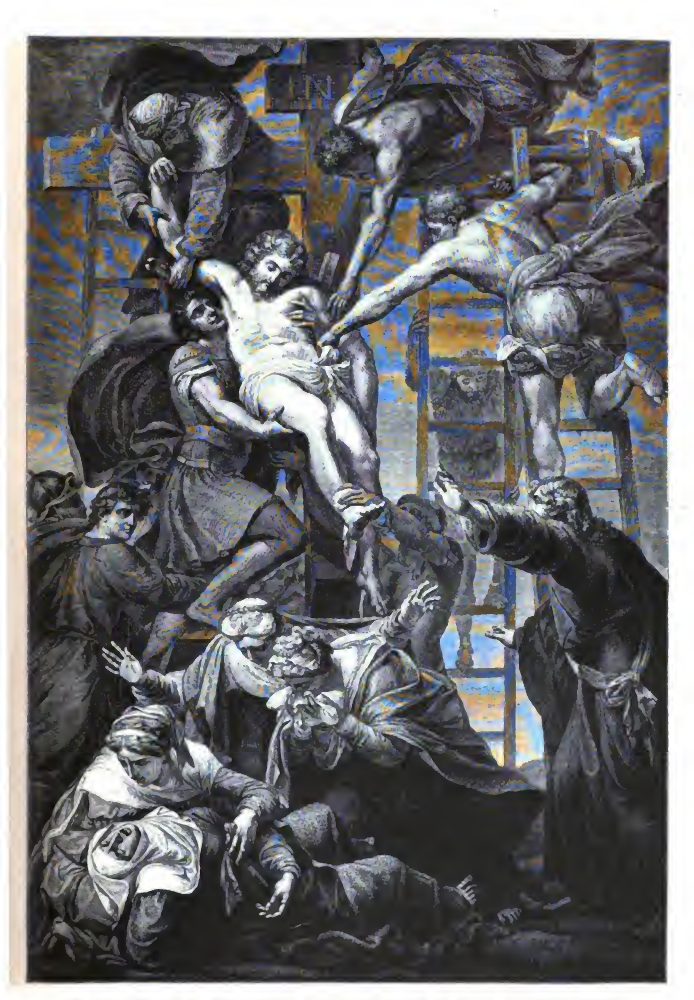


Fig. 351. Daniele da Volterra: Die Kreuzesabnahme. Rom, Kirche S. Trinità ai monti.

Sein Alter.

Nachdem Sebaſtiano ſich im Jahre 1531 mit jenem vatikaniſchen Amte eine hübſche Penſion geſichert hatte, hörte er, dem die Arbeit nie ſonderlich leicht von der Hand gegangen war, faſt ganz auf zu malen. Aber er ſtarb erſt 1547.

Marcello Venuſti. Frühere Werke in römiſchen Kirchen. Seine Michelangelesken Werke im Lateran zu Rom, im Muſeum von Neapel.

Marcello Venuſti aus Mantua[1]) war urſprünglich Schüler Perino del Vaga's (ſiehe unten) geweſen; und Werke ſeiner früheren Zeit ſind z. B. die Krönung der hl. Katharina in S. Agoſtino und die Predigt des Täufers inmitten anderer Hiſtorien in S. Caterina ai Funari zu Rom. Später ging er ganz zu Michelangelo über, malte zunächſt einige Gemälde nach deſſen Zeichnungen, z. B. die Verkündigung der Lateranskirche, fertigte dann die Kopie von Michelangelo's jüngſtem Gericht, welche das Neapler Muſeum beſitzt, und ſchmückte endlich noch viele römiſche Kirchen mit Gemälden nach ſeinen eigenen Entwürfen im Stile Michelangelo's. Hierher gehören die Darſtellungen der Madonna zwiſchen zwei Heiligen in der Kirche S. Maria della Pace, die Geburt Chriſti in S. Silvestro a monte Cavallo und eine Reihe von Gemälden in S. Maria sopra Minerva. Urſprünglich zu ſorgfältiger Detaillirung geneigt, ſtrebte er unter Michelangelo natürlich nach gröſseren, ſchlichteren Formen. Doch läſst uns ſeine Zeichnung ebenſo kalt, wie ſeine Farben. Er ſtarb unter dem Pontifikate Gregor's XIII., alſo zwiſchen 1572 und 1585.

in römiſchen Kirchen.

Daniele da Volterra.

Daniele Ricciarelli (geb. etwa 1509, geſt. 1566), bekannter unter dem Namen ſeiner Vaterſtadt als *Daniele da Volterra*[2]), ging, wie es ſcheint, von Sodoma (ſiehe unten) zu Michelangelo über. Seine »Juſtitia« im Priorenpalaſte zu Volterra könnte man für ein Werk Sodoma's halten, wenn Daniele ſie nicht mit ſeinem Namen bezeichnet hätte. Später zeichnete er ſich als Bildhauer wie als Maler aus. Ihm fiel die undankbare Aufgabe zu, die Blöſsen der Geſtalten des jüngſten Gerichtes in der ſixtiniſchen Kapelle mit Kleidern zu bedecken; und dieſe Arbeit trug ihm den Spottnamen des Hoſenmachers (braghettone) ein. Sein beſtes und berühmteſtes Gemälde iſt die »Kreuzesabnahme« in der Kirche S. Trinità ai monti zu Rom, die noch Lanzi[3]) neben Raphaels Transfiguration und Domenichino's hl. Hieronymus für das ſchönſte Bild Roms erklärte. Es iſt in der That eine von groſsartigem, äuſserem und innerem Leben erfüllte Kompoſition (Fig. 351): oben auf den Leitern die Männer, im Begriffe den herabgleitenden Leib des Heilands loszulaſſen; ganz vorn die Frauen, Maria rücklings zu Boden geſtürzt, die anderen über ſie gebeugt; ihnen gegenüber Johannes in lebhafter Bewegung. Nur wenige Darſtellungen haben auf Mitwelt und Nachwelt einen ſolchen Eindruck gemacht wie dieſe. Viel ſchwächer und ſchon arg manierirt ſind Daniele's Fresken aus dem Leben der Jungfrau in derſelben Kirche. Berühmt iſt ſeine mächtig bewegte Darſtellung des bethlehemitiſchen Kindermordes in den Uffizien zu Florenz. Eigenthümlich iſt ſein Gemälde Davids, wie er dem Rieſen Goliath das Haupt abſchneidet, im Louvre zu Paris. Die auf beiden Seiten bemalte Schiefertafel zeigt auch den Gegenſtand von beiden Seiten, ein bizarrer Verſuch der Malerei, es mit der Bildhauerei auf deren eigenſtem Gebiete aufzunehmen.

Seine »Juſtitia« in Volterra.

Seine »Kreuzesabnahme« in S. Trinità ai monti zu Rom.

Seine Fresken in derſ. Kirche. Gemälde in den Uffizien und im Louvre.

1) Quelle: *Giov. Baglione:* Le vite de' pittori etc. Ausg. von 1733, p. 19—23.

2) *Vaſari*, Ed. Milanesi VII (1881), p. 49—71.

3) *L. Lanzi:* Storia pittorica della Italia. Ed. 3. Baſſano 1809, I, p. 149.

D. Michelangelo's Zeitgenoffen in Florenz.[1])

Die beiden gröfsten florentinifchen Meifter der Blüthezeit kehrten ihrer Vaterftadt den Rücken; Leonardo trug den florentinifchen Stil nach Mailand, Michelangelo brachte ihn nach Rom. Andere, welche diefen genialen Bahnbrechern an künftlerifchen Qualitäten nahe kommen, an Produktivität auf dem Gebiete der Malerei überlegen find, behalten den Schwerpunkt ihrer Thätigkeit in Florenz; und diefe bilden daher im eigentlichften Sinne des Wortes die florentinifche Schule der goldenen Zeit.

Fra Bartolommeo. Sein Stil.

Der einflufsreichfte Meifter diefer Reihe ift *Fra Bartolommeo*,[2]) der nicht nur in Florenz dem freien Stile des Cinquecento praktifche Geltung verfchaffte, fondern auch für ganz Italien zu den Führern der neuen Richtung gehörte. Werden wir doch fehen, dafs kein Geringerer als Raphael ihm einen Theil feiner Gröfse verdankt!

Sein Leben.

Als Sohn eines Fuhrmanns im Jahre 1475 in (oder bei) Florenz geboren[3]) wurde er von der am Thor gelegenen Wohnung feines Vaters zunächft unter dem Namen *Baccio* (toskanifche Kofeform für Bartolommeo) *della Porta* bekannt. Sein Meifter wurde Cosimo Rofelli (oben S. 184), in deffen Werkftatt er mit feinem Mitfchüler, Mariotto Albertinelli, der fpäter fein Theilhaber wurde, einen Freundfchaftsbund für's Leben fchlofs. In den neunziger Jahren wurde Baccio der begeiftertfte Anhänger des reformatorifchen Dominikaners Savonarola und nach deffen Flammentode (1498) trat er (1500), einem Gelübde getreu, felbft in den Predigerorden ein. Als Dominikanermönch hiefs er dann Bartolommeo; und als Fra Bartolommeo leitete er im Klofter San Marco zu Florenz ein Atelier für Altarbilder, deffen Mitarbeiter Mariotto Albertinelli von 1509 bis 1512 war.[4]) Fra Bartolommeo verliefs fein Klofter nur noch, um kürzere Reifen zu machen; 1508 war er in Venedig; fpäter unternahm er eine Reife nach Rom; feiner Gefundheit wegen verbrachte er die Sommermonate der Jahre 1514, 1515 und 1517 im Land-Hofpital zu Pian di Mugnone. Er ftarb am 6. Oct. 1517.

Sein Bildungsgang.

Von Rofelli hatte Fra Bartolommeo fich bald emancipirt. Perugino's einfachere Kompofitionsweife und wärmere religiöfe Inbrunft beeinflufsten ihn. Leonardo's gröfsere Formenauffaffung und malerifchere Pinfelführung thaten das ihre dazu. Den gröfsten Antheil an Fra Bartolommeo's künftlerifcher Entwicklung zu den Vorzügen feiner beften Werke hatten aber offenbar der Ernft und die Wahrheitsliebe feiner eigenen Natur, verbunden mit einem angeborenen Schönheitsgefühl reinften Waffers.

---

1) *Crowe u. Cavalcafelle*, A new history of painting in Italy, Vol. III, p. 427—587; deutfche Ausgabe von *M. Jordan*, IV, p. 439—597.

2) *Vafari* (Ed. Mil.) IV (1879), p. 175—215. — Pater *Vinc. Marchefe:* Memorie dei più insigni pittori etc. Domenicani (4. Aufl. Bologna 1878—79), II, cp. 1—8. — *E. Frantz:* Fra Bartolommeo della Porta, Regensburg 1879. — *H. Lücke* in Meyer's Künftlerlexikon, Bd. III, S. 63—73.

3) Die Entdeckung des richtigen Geburtsjahrs verdankt man *G. Milanefi*. Dafs der Meifter bereits in Florenz geboren, fucht diefer Forfcher im Kommentar feiner Vafariausgabe IV, p. 205—209 zu beweifen.

4) Der Theilungsvertrag ihrer »Compagnia artistica« vom 5. Jan. 1512 im Anhang des 2. Bandes von *Marchefe* und bei *E. Frantz* a. a. O. S. 247.

Seine Kunstsphäre.

Der Mönch von San Marco bewegt sich in einer eng begrenzten Kunstwelt. Abgesehen von dem Porträt Savonarola's, welches gegenwärtig im Kloster San Marco aufbewahrt wird, hat er kaum Bildnisse gemalt, wenn er auch seinen Heiligen gelegentlich Bildniszüge geliehen hat. Die Geschichte, die Mythologie, die Allegorie lagen ihm fern. Im Sinne Savonarola's verschmähte er das Nackte als solches, wenngleich gerade er seine Gewandfiguren, um sich ihr Verständnifs zu erleichtern, erst nackt zu zeichnen pflegte, und wenngleich gerade er mit Entschiedenheit die langbekleideten Engel des 15. durch die allerliebsten, unschuldig-nackten Engelknäbchen des 16. Jahrhunderts ersetzte. Sogar die Darstellung gröfserer Cyklen aus der Heiligenlegende war seine Sache nicht. Ihm fehlte die dramatische Ader. Von gelegentlichen kleineren Fresken abgesehen, malte er in seiner reifsten Zeit ausschliefslich ruhige Andachtsbilder; aber innerhalb dieser beschränkten Sphäre leistete er das Höchste. Er läuterte den oft trockenen Realismus des Quattrocento zu einem reinen, aber stets vom Naturstudium ausgegangenen und daher weder konventionellen noch manierirten Idealismus; er verwandelte die isokephalen Reihen seiner Vorgänger in einheitlich geschlossene, durch reines Liniengefühl belebte, in der Regel pyramidal zugespitzte Gruppen; er ersetzte die kalten Temperafarben der Altflorentiner durch warme Oeltöne und wurde der erste eigentliche Kolorist seiner Vaterstadt. Sein Kolorit ist ernst, tief, satt und harmonisch. Vor allen Dingen aber blieb es ihm stets Ernst mit der religiösen Wirkung, die er erzielen wollte, und sein eigener inbrünstiger Glaube spiegelt sich ohne Süfse und Sentimentalität männlich und überzeugend in seinen Werken wieder. Wie das Nackte studirte er auch die Gewänder; er gilt sogar als Erfinder der Gliederpuppe; und in der That hat niemand ihn an einfacher, vornehmer Schönheit des Faltenwurfes übertroffen. Doch bewahren seine Formen und Farben bei all ihrem erfolgreichen Streben nach Schönheit doch eine gewisse keusche Strenge und Kraft, die hie und da noch ein alterthümlich herber Duft umweht.

Sein Kolorit.

Werke seiner ersten Periode.

Die erste Periode seines Kunstschaffens reicht bis zu seinem Eintritt in's Kloster (1500). Aufser einer Reihe von Handzeichnungen,[1] in denen man des Meisters Herkunft aus der Schule Roselli's verfolgen kann, läfst sich aus dieser Zeit nur ein Hauptwerk seiner Hand nachweisen: das Freskogemälde des jüngsten Gerichts, welches, 1498—1499 im Klosterhofe von S. Maria nuova zu Florenz gemalt, sich jetzt in der kleinen Gemäldegalerie dieses Instituts befindet. Den unteren Theil des Werkes hat Mariotto vollendet. Hier steht der Erzengel Michael und scheidet mit erhobenem Schwerte die Verdammten von den Seligen, deren Gruppen rechts und links noch ebenso steif und alterthümlich erscheinen, wie die langbekleideten Engel mit den Marterwerkzeugen und den Posaunen im kahlen Mittelraume des Bildes. Epochemachend aber war der obere, in's abschliefsende Halbrund komponirte Theil (Fig. 352): Christus

Das jüngste Gericht in S. Maria nuova.

1) Es führt hier zu weit, auf Fra Bartolommeo's Handzeichnungen einzugehen; am eingehendsten hat *W. Lübke* (a. a. O. II, S. 154—171) sie zu den Gemälden des Meisters in Beziehung gesetzt. Zahlreich sind sie in den Sammlungen der Uffizien zu Florenz, der Münchener Pinakothek, des Louvre zu Paris, der Akademie zu Venedig, der Albertina zu Wien und des Berliner Museums, am zahlreichsten in der Sammlung der Frau Grofsherzogin von Weimar vertreten. *A. v. Zahn* in seinen »Jahrbüchern« III, (1870), S. 174—206.



Fig. 352. Fra Bartolommeo: Das Jüngfte Gericht, oberer Theil. Nach der Handzeichnung eines unbekannten Künftlers in der Akademie zu Venedig.

thront, von Seraphsköpfen umfchwebt, in der Mitte; zu feiner Rechten Maria; neben ihm in perfpektivifch vertieftem Halbkreis die zwölf Apoftel, fechs zu feiner Rechten, fechs zu feiner Linken. Hier ift jede Geftalt frei und grofs aufgefafst und doch von eigenem inneren Leben erfüllt; hier ift die Gefammtanordnung durchaus fymmetrifch und doch im einzelnen wieder frei verfchoben, ftreng monumental und doch von natürlichfter Schönheit.

Werke feiner zweiten Periode.

Die zweite Periode der Kunft Fra Bartolommeo's beginnt nicht unmittelbar nach feinem Eintritt in's Klofter, fondern erft nach faft fünfjähriger Paufe (1504) und dauert bis zu der Auflöfung feiner gemeinfamen Werkftatt mit Mariotto (1512). Das erfte Gemälde, welches er nach der Unterbrechung fchuf, befindet fich in der Akademie zu Florenz und ftellt die Vifion des hl. Bernhard dar, dem die Jungfrau erfcheint; es ift ein zart aufgefafstes, fein durchgeführtes Bild, welches immer noch nicht die freie Breite der fpäteren Zeit des Meifters zeigt. In die Zeit vor feinem Vertrag mit Mariotto Albertinelli fallen dann wohl noch die berühmte, halb an Leonardo, halb an Raphael erinnernde hl. Familie Lord Cowper's zu Panshanger, die majeftätifch zwifchen vier Heiligen thronende Madonna in S. Marco zu Florenz und die beiden durch die venezianifche Reife des Jahres 1508 beeinflufsten Gemälde in Lucca, nämlich die fchöne Darftellung der Erfcheinung des himmlifchen Vaters in der ftädtifchen Galerie und die Madonna zwifchen Johannes dem Täufer und dem hl. Stephan im Dome (Fig. 353). Hier ift Fra Bartolommeo fchon ganz er felbft. Freilich hat die Kompofition immer noch etwas knofpenhaft fchüchternes; aber die einzelnen Geftalten find frei und voll; und trägt der fchöne lautenfpielende Engel zu Füfsen der Madonna des Dombildes auch noch ein Kleidchen, fo fchämen die allerliebften Flügelputten, welche ihr die Krone über dem Haupte halten, fich doch nicht mehr ihrer kindlichen Nacktheit. Unter den Bildern aus der Zeit der Gemeinfchaft Fra Bartolommeo's und Albertinelli's müffen wir diejenigen, welche durch das Werkftattsmonogramm (zwei in einandergefchlungene Ringe mit dem Kreuze) als gemeinfame Werke gekennzeichnet find, an denen auch Fra Paolino, der Gehülfe der Meifter, mit gearbeitet haben mag, von den Bildern unterfcheiden, die Fra Bartolommeo ganz unter feinem eigenen Namen in die Welt fchickte. Die Grenze ift hier freilich fchwer zu ziehen. Doch erfcheinen als Bilder der erfteren Art z. B. die Madonna zwifchen Petrus und Paulus in S. Caterina zu Pifa, die Verkündigung in S. Madeleine zu Genf (1511), die Madonna der Galerie Borghefe in Rom (1511), die heil. Familie des Pal. Corfini zu Florenz (1511), die Muttergottes zwifchen fechs Heiligen in der kaif. Galerie zu Wien (1510), die Vermählung der hl. Katharina im Pal. Pitti zu Florenz (1512) und die Himmelfahrt Mariä im Berliner Mufeum; dagegen als ein Bild, das im wefentlichen für Fra Bartolommeo's Eigenthum zu gelten hat, z. B. die grofsartige Vermählung der hl. Katharina im Louvre zu Paris (1511), die wegen der Lebendigkeit der Geftalten und wegen der Einheitlichkeit der myftifch-geiftigen Stimmung zu des Meifters fchönften Werken gehört. Auch find diefer Periode einige feiner gelegentlichen Fresken im Klofter San Marco zuzurechnen; z. B. die Darftellung Chrifti als Pilger's mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus im Bogenfelde über der Eingangsthür des Refektoriums.

Seine Tafelbilder in Florenz (Akademie). — in Panshanger. — in Florenz (S. Marco). — in Lucca (ftadt. Gal.). — in Lucca (Dom). — Bilder der gemeinfamen Werkftatt — in Pifa (S. Caterina). — in Genf (S. Madel.). — in Rom (Gal. Borgh.) — in Florenz (Pal. Corsini) — in Wien (kaif. Gal.). — in Florenz (Pal. Pitti). — in Berlin (Mufeum). — Die hl. Katharina im Louvre. — Fresken in S. Marco zu Florenz.

Werke feiner dritten Periode.

Die dritte Periode der Kunftthätigkeit Fra Bartolomeo's umfafst die

noch übrigen fünf Jahre feines Lebens. Auf der Höhe, welche er in jenem Louvrebilde erklommen, ergeht er fich jetzt in freiefter Bewegung; doch ftehen die Fresken, welche er noch gelegentlich in feinem Klofter und an feinem Landaufenthalte zu Pian di Mugnone fchuf, nicht auf gleicher Höhe mit den Altartafeln, die er auch jetzt noch in grofser Anzahl malte. Diefe beweifen,



Fig. 353. Fra Bartolommeo: Madonna mit Heiligen. Lucca, Dom.

dafs feine Schaffensluft und geiftige Spannkraft von dem allmählichen Rückgang feiner Gefundheit nicht in Mitleidenfchaft gezogen wurden. Als Befonderheiten mögen zunächft feine Darftellungen des hl. Markus und des hl. Sebaftianus genannt fein. Jenen malte er 1514, diefen 1515; in beiden fpiegeln fich römifche Eindrücke wieder; in dem Bilde des hl. Markus, welches jetzt in der Pitti-Gallerie zu Florenz hängt, erkennen wir einen Verfuch, auf die Formenfprache Michelangelo's einzugehen; der hl. Sebaftiano aber erregte wegen

Der hl. Markus im Pal. Pitti.

Der hl. Sebaftianus.

feiner herrlich dargeftellten Nacktheit die Bewunderung der Künftler, gab jedoch den Mönchen von S. Marco folches Aergernifs, dafs fie ihn nicht bei fich dulldeten. Das Bild kam fpäter nach Frankreich und galt lange für verfchollen; doch wird neuerdings behauptet, es befinde fich im Privatbefitze zu Bézenas.[1]) Im übrigen blieb Fra Bartolommeo fich sebft getreu, und die Hauptwerke feiner letzten Lebensjahre find zugleich überhaupt feine gröfsten Meifterwerke.

Das Rathhausbild.

Das grofse Gemälde, welches die Signoria für's Rathhaus beftellte, blieb leider unvollendet; die braune Untermalung aber, welche in den Uffizien erhalten ift, gehört zu den grofsartigften Altarkompofitionen der Welt: in einer herrlichen Marmornifche thront Maria mit dem Chriftkinde; hinter und über ihr fitzt Anna, ihre Mutter, und hebt die Hände zu der Engelglorie empor, die oben fichtbar wird; der kleine Johannes naht zu Füfsen der Madonna; nackte Englein fitzen an den Stufen des Thrones, und rings umher find die zehn florentinifchen Hauptheiligen in den mannichfachften Stellungen gruppirt. Auch den lehrreichen erften Entwurf zu diefem Bilde, welcher alle diefe Figuren nackt zeigt, bewahren die Uffizien. Bezahlt wurde das Bild 1513.

Gemälde der Jahre 1514. 1515.

Dem Jahr 1514 gehört der mit vier Fresken in einen Rahmen gefafste Chriftus mit dem Kreuze in der Florentiner Akademie an. Im Jahre 1515 entftanden drei Hauptwerke Fra Bartolommeo's: die »Madonna della misericordia« in der ftädtifchen Galerie zu Lucca, die Verkündigung im Louvre zu Paris und eine hl. Familie in der Petersburger Eremitage.

1516.

Dem Jahre 1516 gehören die hl. Familie im Pal. Corsini zu Rom, die Darftellung im Tempel der kaif. Galerie zu Wien und das majeftätifche Bild des Auferftandenen mit den vier Evangeliften in Pal. Pitti an, welches gleich grofsartig im pyramidalen Aufbau, im Flufs der Gewänder und im geiftigen Ausdruck der Köpfe erfcheint (Fig. 354). Auch die hl. Familie des Pal. Pitti und die herrliche Himmelfahrt Mariä, welche von Prato in's Mufeum von Neapel kam, ftammen wohl aus dem Jahre 1516.

Die Beweinung Chrifti im Pal. Pitti.

Zu den allerletzten Bildern des Meifters aber gehört die Beweinung Chrifti im Pal. Pitti. Hier fehen wir den Leib des Heilands halb aufgerichtet in den Armen der drei Frauen: den dramatifchften Moment, den der grofse Dominikaner je gewählt, mit klaffifcher Ruhe, in vollendeter Linienfchönheit und voll tieffter Empfindung zum Ausdruck gebracht (Fig. 355). Die Heiligen Petrus und Paulus, welche Bugiardini zur vermeintlichen Vollendung diefes Bildes hinzugemalt hatte, find fpäter wieder entfernt worden. Auf diefem Wege fortfchreitend, hätte Fra Bartolommeo fich vielleicht zu einer vierten, innerlich und äufserlich bewegteren Stilperiode aufgefchwungen, wenn der Tod ihn nicht in feinem beften Mannesalter dahingerafft hätte.

Fra Paolino.

Von feinen Mitarbeitern find *Fra Paolino* von Piftoja (1490—1547) und *Mariotto Albertinelli* (1474—1515) bereits genannt worden. In Bezug auf den erfteren, deffen Werke in den toskanifchen Städten nicht felten find,[2]) von deffen Hand aber auch z. B. das erwähnte Bild der Wiener Galerie von 1510 gemalt zu fein fcheint, fei nur noch bemerkt, dafs er der Erbe des künftlerifchen Nachlaffes Fra Bartolommeo's war, eines Schatzes, auf deffen Aus-

1) *Milanefi's* Notiz in feiner Vafari-Ausgabe IV, p. 188 unten.

2) Prospetto cronologico della vita e delle opere di Fra Paolino di Pistoja in *Milanefi's* Vafari IV, p. 212—215. — *Marchefe* a. a. O. II, c. 12.

beutung feine Kunft, wie diejenige der Schwefter *Plautilla Nelli* (1523—1578) beruhte, in deren Befitz er nach Fra Paolino's Tode überging.

Plautilla Nelli.

Bedeutender war *Mariotto Albertinelli*, [1]) deffen Freundfchaft und Gemeinfchaft mit Fra Bartolommeo bereits befprochen wurde. Freilich zehrt auch er als Künftler lediglich von den Eingebungen feines ein Jahr jüngeren grofsen Freundes; aber feine eigenen Werke bewahrten doch eine gewiffe, wenn auch

Mariotto Albertinelli.

Jugendbilder.



Fig. 354. Fra Bartolommeo: Der auferftandene Chriftus. Florenz, Pal. Pitti.

befcheidene Selbftändigkeit der Formen- und Farbenfprache. Die beften italienifchen Kenner der Gegenwart [2]) fchreiben ihm das feine kleine Triptychon der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand zu, das bisher als Werk Fra

1) *Vafari* (Ed. Mil. IV, p. 217—231). — Befte Ueberficht von *Crowe u. Cavalcafelle* in Meyer's Künftlerlexikon I, S. 218 ff.

2) *Lermolieff:* Die Werke etc., S. 87. — *G. Frizzoni* in Lützow's Zeitfchrift XVII, S. 119.

Bartolommeo's galt; und ſeit längerer Zeit gilt auch die kleine Darſtellung Chriſti als Gärtner's im Louvre für ein frühes Werk Mariotto's. Ein tüchtiges

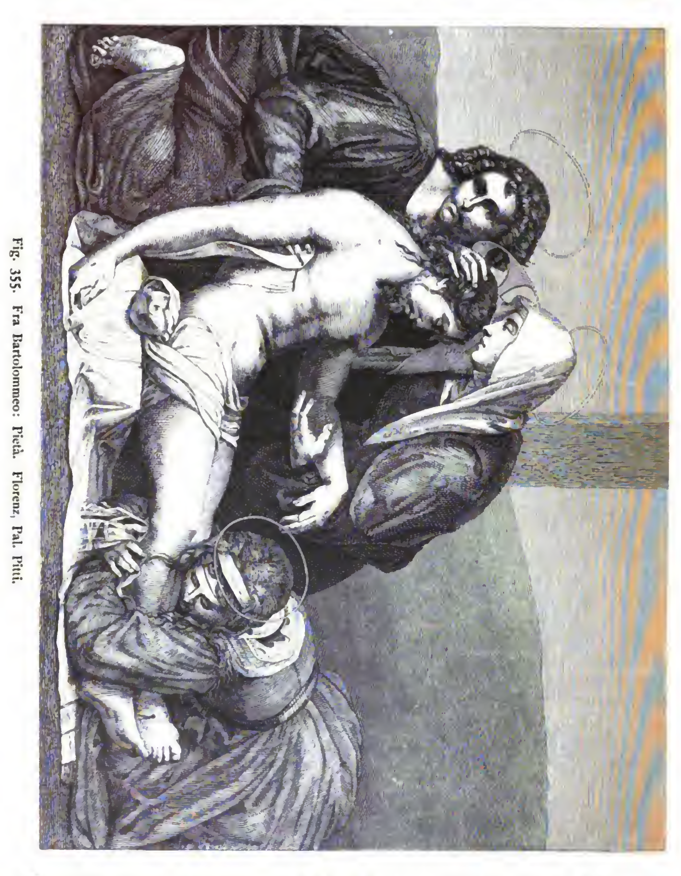


Fig. 355. Fra Bartolommeo: Pietà. Florenz, Pal. Pitti.

Fresko der Certoſa von Florenz. Freskobild des Gekreuzigten mit Magdalena und Johannes, mit Mariotto's Namen bezeichnet und von 1506 datirt, ſieht man im Kapitelſaal der Certoſa von Florenz. Als die bedeutendſten Oelgemälde des Meiſters nennen wir: die

Begegnung der Frauen in den Uffizien (1503), die Anbetung des neugeborenen Kindes im Pal. Pitti, die hl. Dreieinigkeit in der Akademie zu Florenz, die Madonna mit den anbetenden heiligen Hieronymus und Zenobius im Louvre zu Paris (1506), eine Madonna mit dem Chriftkind und dem kleinen Johannes im Fitzwilliam Mufeum zu Cambridge (1509), eine Verkündigung in der Akademie von Florenz (1510) und eine ähnliche Darftellung in der Münchener Pinakothek. Dafs Fra Bartolommeo ihn trotz feines viel weltlicheren Charakters für feinen geeignetften Mitarbeiter halten mufste, begreifen wir nach diefen Leiftungen wohl. Vafari nennt ihn »einen anderen Fra Bartolommeo«.

Seine Oelgemälde i. d. Uffizien, im Pal. Pitti, i. d. Akadem. zu Florenz, im Louvre, i. Cambridge i. d. Akadem. zu Florenz, in d. Münch. Pinakothek.

Zwifchen mannichfaltigeren Einflüffen hin- und hergezerrt wurde *Giuliano Bugiardini* (1475—1554), ein mittelmäfsiger und unfelbftändiger Künftler, bekannt hauptfächlich durch feine Freundfchaft mit Michelangelo, deffen Mitfchüler bei Dom. Ghirlandajo er anfangs war; fpäter ging er in Mariotto Albertinelli's Atelier über und eignete fich fchliefslich einen Mifchftil an, der bald nach Leonardo (Madonna der Uffizien, Nr. 213), bald nach Michelangelo (Marter der hl. Katharina in der Cap. Rucellai der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, nach Vafari die Hauptkompofition von Michelangelo's Hand), in der Regel aber nach Mariotto und Fra Bartolommeo gravitirt. Die Kirche S. Maria delle grazie zu Mailand befitzt eine mit des Meifters Familiennamen (Jul. Bugiar. Flo.) bezeichnete Darftellung Johannes des Täufers. In der Regel aber zeichnet er nur Julianus Florentinus; und fo bezeichnete Bilder befitzen die Berliner Galerie (eine Geburt des Heilands), das Leipziger Mufeum (Madonna mit Johannes dem Täufer), die Pinakothek zu Bologna (eine Verlobung der hl. Katharina und einen Johannes in der Wüfte), der Palazzo Colonna in Rom (Madonna) und der Palazzo Battifta Manfi in Lucca (heil. Familie).

Giuliano Bugiardini.

Sein Entwicklungsgang.

Seine bezeichneten Bilder.

Auf demfelben Boden, wie Bugiardini, fteht *Fr. Granacci*, ein florentiner Künftler, der 1477[1]) geboren wurde und 1543 ftarb. Wie er erft an Dom. Ghirlandajo's Werken geholfen und fich deffen Stil angeeignet, den er jedoch früh im Sinne Michelangelo's mit imponirenderen Formen auszuftatten fuchte, das zeigen am beften einige Bilder der Berliner Galerie (Nr. 74, 76, 80, 88, 97); und dem weiblichen Bildniffe diefer Sammlung (Nr. 80) entfpricht am beften ein männliches Bruftbild der Oxforder Galerie. Wie er dann durch Leonardo und Fra Bartolommeo im koloriftifchen Sinne beeinflufst wurde, beweift das Berliner Bild Nr. 229, welches die Dreieinigkeit in einem Kranze von Cherubim darftellt. Wie er fich endlich der Formenfprache Raphael's zu nähern fuchte, offenbar feine Darftellungen der Himmelskönigin, welche dem hl. Thomas den Gürtel reicht, in den Uffizien, und der Himmelfahrt der Jungfrau in der Akademie zu Florenz.

Fr. Granacci.

Seine Bilder im Berliner Mufeum, in Oxford, in Florenz.

Als dritter im Bunde ift *Ridolfo Ghirlandajo*[2]) zu nennen. Er war ein Sohn Domenico's, 1483 geboren und daher erft 11 Jahre alt, als fein Vater ftarb. In der von diefem hinterlaffenen Werkftatt, unter Davide Ghirlandajo

Ridolfo Ghirlandajo.

1) In allen neueren Büchern ift feit *Gaye's* Bemerkungen im Carteggio degli artisti II, p. 468 das Jahr 1469 als Granacci's Geburtsjahr angegeben; allein das Taufbuch von Florenz, mit dem Vafari's Angabe übereinftimmt, mufs entfcheidend fein. Vgl. *Vafari* (Ed. Mil.) V, p. 339.

2) *Lermolieff:* die Werke etc., S. 382—385.

Seine Bilder in Granacci's Art.

und Granacci, empfing er feine erfte Ausbildung. Seine Hand zeigen die Granacci zugefchriebenen Predellenbilder der Florentiner Akademie (Saal der kleinen Bilder, No. 22 und 29) und die demfelben Meifter zugetheilte, aber fchon durch Vafari als Werk Ridolfo's beglaubigte Darftellung der Geburt Chrifti in der Petersburger Eremitage. Nach 1503 gewann Leonardo eine Zeit lang einen mafsgebenden Einflufs auf ihn. Dies beweifen drei ebenfalls von Vafari genannte Werke des Meifters: die Kreuztragung Chrifti bei Herrn Nic. Antinori in Florenz, die Vermählung der hl. Katharina in der Kirche des Confervatorio zu Ripoli und die aus derfelben Kirche ftammende, 1503 gemalte Krönung der Jungfrau im Louvre zu Paris. Nach Mafsgabe diefer Bilder aber müffen ihm auch jene neuerdings Leonardo zugefchriebenen Werke (oben S. 547), die Verkündigung in den Uffizien (No. 1288) und das Porträt des Goldfchmiedes im Pal. Pitti (No. 207) zurückgegeben werden. Später wurden Fra Bartolommeo und Raphael feine Vorbilder, wie fich das z. B. in den beiden Darftellungen der Anbetung des Kindes im Berliner Mufeum und in der Pefter Galerie ausfpricht. Seiner reifften Zeit gehören die Gürtelfpende im Chor des Doms zu Prato, die Madonna zwifchen Heiligen in S. Piero maggiore zu Piftoja und die beiden koloriftifch frifchen und anziehenden Uffizienbilder aus dem Leben des hl. Zenobius an, von denen das eine deffen Auferweckung eines Kindes, das andere feine Beerdigung darftellt. Ridolfo hatte fich zu einem glänzenden Techniker entwickelt, wurde aber in feinen alten Tagen matt und manierirt. Seine Werkftatt, in welcher zahlreiche Gefellen arbeiteten, befafste fich fchliefslich faft fabrikmäfsig damit, alles herzuftellen, was die Befteller verlangten: Altarblätter und Bildniffe, aber auch Feftdekorationen, Banner und Wappen. Er ftarb 1561.

in Leonardo's Art. — in Fra Bartolommeo's u. Raphael's Art. — Sein eigener reifster Stil. Seine Gemälde in Prato, in Piftoja, i. d. Uffizien. — Sein Alter.

Raffaelo di Francesco Vanni.

Als Kunftverwandter des Granacci fei hier auch *Raffaello di Francesco Vanni* genannt, deffen Hauptwerk, eine lebensgrofse Darftellung der Abnahme Chrifti vom Kreuze (1504) die Uffizien (No. 1283, Predella No. 1238) befitzen.

Giov. Ant. Sogliani.

Endlich fchliefst diefer Reihe noch *Giov. Ant. Sogliani* (1492—1544) fich an, ein langjähriger Schüler Lorenzo di Credi's (oben S. 191), deffen in den Umriffen rauhe, in der Modellirung glatte Formengebung noch hie und da in feinen Werken nachwirkt. Später aber bildet er im Anfchlufs an Leonardo, Fra Bartolommeo und Albertinelli als fein eigenftes Eigenthum ein duftig verfchwimmendes Licht aus, welches feine Bilder durchzittert. Die etwa zwei Dutzend Fresken und Oelgemälde feiner Hand, welche Vafari nennt, find in fehr ungleichem Zuftande noch heute grofsentheils in den Sammlungen und Kirchen von Florenz vorhanden. Mit feinem Namen und der Jahreszahl 1521 ift fein Oelbild der Kreuzigung des hl. Arkadius in S. Lorenzo bezeichnet. Die Jahreszahl 1536 trägt fein grofses Fresko im Klofter S. Marco, welches die wunderbare Speifung der Mönche durch das Gebet des hl. Dominikus darftellt und den Meifter in feiner reifften Vollendung, einfach und edel in der Kompofition, fchlicht und innig in der Empfindung zeigt. Zwifchen diefe beiden Werke fallen feine zahlreichen Arbeiten für Pifa, deffen Dom mehrere feiner beften Altarblätter befitzt. Seinem Schüler *Sigismondo Foschi* von Faënza, von deffen Hand die Brera in Mailand eine bezeichnete, ganz auf Fra Bartolommeo fufsende Darftellung der Madonna zwifchen Heiligen befitzt, wird

Sein Stil. — Seine Werke. — Sigismonda Foschi.

neuerdings die unter Sogliani's Namen gehende Gürtelſpende in der Akademie von Florenz zugeſchrieben.[1])

Leonardo da Piſtoja.

Dem Kreiſe Fra Bartolommeo's gehört endlich noch *Leonardo da Piſtoja* an, deſſen Hauptwerk, eine Madonna mit Heiligen von 1511, ſich im Dome von Volterra befindet.

Andrea del Sarto.

In ſelbſtändiger Gröſse an der Spitze einer anderen parallelen Reihe florentiniſcher Meiſter ſteht *Andrea del Sarto*,[2]) welcher nicht nur neben Fra Bartolommeo der bedeutendſte der in Florenz anſäſſigen Meiſter der Blüthezeit iſt, ja durch ſeinen weiteren Geſichtskreis dem ernſten Dominikaner überlegen erſcheint, ſondern überhaupt zu den gröſsten italieniſchen Meiſtern aller Zeiten gehört. Andrea war der Sohn eines Schneiders Namens Angelo di Francesco. Er wurde daher Andrea d'Angelo oder Angeli, in der Regel aber nach dem Berufe ſeines Vaters Andrea del Sarto genannt.[3]) Am 17. Juli 1486[4]) in Florenz geboren, wurde er als Knabe zuerſt zu einem Goldſchmied, dann zu einem obſkuren Maler in die Lehre gethan. Dieſer gab ihn bald an Pier di Coſimo (oben S. 185) ab, deſſen Einfluſs ſich jedoch faſt nur in Andrea's Landſchaften bemerkbar macht. In weit höherem Grade entwickelte er ſich am Studium der Kartons Leonardo's und Michelangelo's und der Werke Fra Bartolommeo's, deſſen Stil ihm ſchon durch ſeinen Freund Francia Bigio (unten S. 621), mit dem er anfangs zuſammen wohnte und arbeitete, vermittelt wurde; und Andrea entwickelte ſich zu dem freieſten und unbefangenſten aller florentiniſchen Meiſter dieſer Reihe.

Seine Entwicklung.

Sein Kunſtcharakter.

Das freiſymmetriſche Gleichgewicht und den edlen Linienfluſs ſeiner pyramidal zugeſpitzten Gruppen hat er von Fra Bartolommeo; aber ſeine Gruppen ſind freier und beweglicher, als diejenigen dieſes letzteren, ſeine Typen ſtehen, obgleich ſie ſich oft wiederholen, dem Modell näher, ſeine Erzählungsgabe iſt leichter, lebendiger, eindringlicher. Seine koloriſtiſche Tendenz iſt zugleich von Leonardo beeinfluſst; das »Sfumato« iſt ihm bereits ganz in Fleiſch und Blut übergegangen; aber ſein Kolorit iſt heller, roſiger, heiterer, als das ſeiner Vorgänger; es iſt infolge ſeines breiteren und flüſſigeren Farbenauftrags noch duftiger und zarter. Andrea iſt der einzige florentiniſche Koloriſt, welcher ſeine Kompoſitionen von Anfang an in Farben denkt; er iſt mehr Maler im engſten Sinne des Wortes als irgend ein anderer Florentiner. Selbſt der Ausdruck ſeiner Köpfe wird durch die maleriſch farbige Behandlung der Partien um die Augen, welche den Beſchauer mit dunklem, mildfeurigen Glanze anblicken, weſentlich mitbedingt. Dabei iſt ſeine Auffaſſung, obgleich auch er auſser Bildniſſen faſt nur religiöſe Gegenſtände gemalt hat, eher weltlich, als geiſtlich, manchmal etwas oberflächlich, in ſeinen beſten Werken aber

1) *Crowe u. Cavalcaſelle*, a. a. O. III, p. 516—517. — *Milaneſi* in ſeinem Vaſari V, p. 132.

2) *Vaſari* (Ed. Mil.) V (1880), p. 5—72. — *Biadi:* Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto etc., Florenz 1830. — *Alfr. Reumont:* Andrea del Sarto, Leipzig 1835. — *P. Mantz*, André del Sarte, in der Gaz. d. Beaux-Arts 1876, No. 234—235. — *H. Janitſchek* in Dohme's »Kunſt und Künſtler« III, No. 60.

3) Gänzlich aus der Luft gegriffen war die lange verbreitete Meinung, ſein Familienname ſei Vannucchi geweſen. Sein Monogramm [Monogramm], früher A.V. entziffert, iſt eben, wie ſich herausgeſtellt hat, A. A. (Andreas Angeli) zu leſen.

4) Gegenüber der Entdeckung *G. Milaneſi's* (Vaſari a. a. O. p. 62—64) in den Taufregiſtern von Florenz haben alle übrigen Angaben ſeines Geburtsjahres zurückzuſtehen.

doch ſtets wahr, innig und gemüthlich. Alles in allem genommen iſt er ein liebenswürdiger Meiſter, der unſerem modernen Empfinden nahe ſteht, gleichwohl aber genug ſtilvolle Gröſse bewahrt, um als würdiger Sohn ſeiner Zeit zu gelten.

Sein Leben. Andrea del Sarto wurde 1508 in die Zunft der Aerzte und Apotheker, (welcher die Maler in Florenz angehörten) aufgenommen; um 1513 verheirathete er ſich mit Lucrezia del Fede, der ſchönen, von Vaſari als böſer Dämon im Leben des Meiſters geſchilderten Frau, deren verführeriſche Züge uns aus vielen ſeiner Gemäide anblicken; 1518 folgte er dem Rufe König Franz I. nach Frankreich; die Sehnſucht nach Lucrezia aber trieb ihn ſchon im folgenden Jahre nach Florenz zurück. Daſs er trotz des Eides, den er dem Könige von



Fig. 356. Andrea del Sarto: Gefangennahme Johannis des Täufers, Fresko. Florenz, Hof des Scalzo.

Frankreich geleiſtet, nicht wiederkam, ja, die Gelder, die dieſer ihm zum Ankauf italieniſcher Kunſtwerke mitgegeben hatte, unterſchlug, werden wir ſeinem Leichtſinn nicht verzeihen. In Florenz lieſs man es ihn aber nicht entgelten. Er lebte hier vielbeſchäftigt und in hohem Anſehn, bis die Peſt ihn am 22. Januar 1531 (1530 nach altflorentiniſcher Zeitrechnung) dahinraffte.

Andrea del Sarto hat nicht nur eine groſse Reihe der anmuthigſten und ſchönſten Tafelbilder geſchaffen, ſondern er hat ſeine Vaterſtadt auch mit groſsen Freskencyklen geſchmückt, welche den berühmten florentiniſchen Wandgemälden des 15. Jahrhunderts gegenüber die freiere Richtung der Blüthezeit würdig vertreten. Da die einzelnen Bilder dieſer Cyklen nun aber verſchiedenen Epochen des Meiſters angehören, ſo fügen ſie ſich bei chronologiſcher Behandlung nur ſchwer einer kurzen Ueberſicht. Sie müſſen hier daher in ihrem örtlichen Zuſammenhange beſprochen werden.

Seine Fresken



Louis Schulz delin.

Fig. 357. Andrea del Sarto: Geburt der Maria, Fresko. Florenz, Servitenklofter.

Des Meifters zehn Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers im Hof der Laienbruderfchaft dello Scalzo find mit langen Unterbrechungen in verfchiedenen Jahren gemalt worden. Da fie einfarbig, braun in braun gemalt find, fo find fie für die Entwicklungsgefchichte feiner Formengebung von befonderem Intereffe. 1) Die Taufe Chrifti, nach Vafari ein Jugendwerk Andrea's (ca. 1511), fchlicht, aber noch unfelbftändig, in der Anordnung augenfcheinlich durch Verrocchio's Bild (oben S. 190) beeinflufst, dürftig in der Landfchaft.[1]) 2) Die Predigt des Täufers (vor 1515 vollendet). Intereffant ift die fchon von Vafari bemerkte Thatfache, dafs Andrea eine Geftalt diefes Bildes einem Kupferftiche, eine andere einem Holzfchnitte Dürer's entlehnt hat. 3) Johannes tauft das Volk (März 1517 vollendet): eine figurenreiche Scene von feiner Abrundung. 4) Die Gefangennahme des Täufers (Juli 1517): ein Meifterftück hiftorifcher Kompofition, mit acht Figuren aufserordentlich einfach und fprechend erzählt (Fig. 356). 5) Das Gaftmahl des Herodes (Januar 1522). 6) Die Enthauptung des Täufers (Mai 1523). 7) Salome bringt ihren Eltern das Haupt (Mai 1523). 8) Der Engel verkündet Zacharias die Geburt des Täufers (Auguft 1523): eine Kompofition von grofsartig fchlichtem Wurfe und gedankenvoller Schönheit. 9) Der Befuch der Frauen (November 1524); ungemein edel und liebenswürdig. 10) Die Geburt Johannes des Täufers (Juni 1526), eine Wochenftubenfcene der bekannten Art, aber von ungewöhnlich einfacher und würdevoller Konception. — In vier anderen Feldern desfelben Hofes malte Andrea die fchönen Geftalten der vier Kardinaltugenden: 1515 die Gerechtigkeit um 1520 den Glauben und die Barmherzigkeit, 1523 die Hoffnung. Mit feiner Renaiffance-Ornamentik umrahmt, macht das Ganze, welches in Umrifsftrichen verfchiedener Hände publicirt ift, trotz feiner Farblofigkeit und feiner ftellenweife argen Zerftörung doch immer noch einen bedeutenden monumental-dekorativen Eindruck.

im Scalzo,

in S. Annunziata,

Auch Andrea's Fresken im Vorhof und im Kreuzgang der Servitenkirche S. Annunziata find zu verfchiedenen Zeiten entftanden, und von den zwölf Bildern des Vorhofes rühren zwei von Vorgängern, drei von Nachfolgern des Meifters her. Diefer malte hier zuerft 1509—1510 fünf Bilder aus dem Leben des hl. Filippo Benizzi, des Stifters des Serviten-Ordens, nämlich 1) wie der Heilige einen Ausfätzigen bekleidet — noch unbeholfen komponirt, die Erzählung noch von der Landfchaft erdrückt; 2) wie ein Blitzfchlag die Spieler auseinandertreibt, welche den Heiligen verhöhnt haben — grofsartig in der überzeugenden Wucht des die Handlung vergegenwärtigenden Augenblickes; 3) wie der Heilige einem Mädchen den böfen Geift austreibt — die fchöne Architektur und die fchönen Figurengruppen harmonifch aus einem Guffe; 4) wie die Berührung mit der Bahre des todten Heiligen einen Knaben zum Leben zurückruft — von altflorentinifcher Kraft und Klarheit; 5) wie die Kinder durch das Gewand Benizzi's geheilt werden — mit packender koloriftifcher Wirkung ausgeftattet. Im Jahre 1511 fügte Andrea 6) die Anbetung der Könige, dann, bis 1514, das gröfste Meifterwerk der Reihe (Fig. 357), die Dar-

1) Nach *Milanefi* a. a. O., V, p. 9, 67 erft 1514 gemalt. Dagegen jedoch Crowe u. Cavalcafelle a. a. O. (engl.) III, p. 545. Milanefi unterftützt feine Datirung hier einmal nicht durch ein Dokument, wie bei allen folgenden Bildern; unfere folgenden Daten beruhen durchaus auf den von *Milanefi* (a. a. O. S. 66—72) publicirten Dokumenten.



Fig. 358. Andrea del Sarto: Madonna del Sacco. Florenz, Kreuzgang des Servitenklosters.

ftellung der Geburt Mariä, hinzu. Die übliche Wochenftube mit gefchäftigen Frauen ift auch hier nach Dom. Ghirlandajo's (oben S. 195) Vorbild, aber mit vollkommenfter Linienfchönheit und reichftem Farbenfchmelze dargeftellt. Für die Entwicklungsgefchichte des Meifters ift diefer Cyklus nicht minder wichtig, wie derjenige im Scalzo, vor welchem er den Farbenreiz voraus hat. Er gehört zu den gröfsten Sehenswürdigkeiten der Arnoftadt. Aber Andrea's Thätigkeit für die Serviten war mit ihm noch nicht erfchöpft. Im Kloftergarten malte er 1512—1513 zwei jetzt nicht mehr vorhandene monochrome Fresken aus der Parabel des Weinbergs, im Noviziat die Darftellungen der Pietà und des Krankenfaales, welche fich, losgebrochen, jetzt in der Akademie befinden. Endlich fchuf er 1525 über der Eingangsthur des Kreuzgangs eine heil. Familie, die ihn auf der höchften Höhe grofser, unbefangener und fchöner Formenfprache zeigt, die berühmte »Madonna del sacco« (Fig. 358). Links fitzt Jofeph, bequem an einen Sack gelehnt und lieft; rechts fitzt die majeftätifche Madonna mit dem Kinde, alles einfach und grofsartig mit unvergleichlichftem Liniengefühl und prächtigem Farbenfinn in's Halbrund komponirt.



Fig. 359. Andrea del Sarto: Figur aus dem Abendmahl, Fresko. Refektorium des Klofters S. Salvi.

in S. Salvi.

Im Refektorium des Vallombrofanerklofters S. Salvi vor der Porta della Croce hatte Andrea in feinen früheren Jahren vier Bogenfelder mit Heiligengeftalten gefchmückt; 1526—1527, wie Reumont überzeugend rechnet, malte er hier das grofse Abendmahl an der dem Eingang gegenüberliegenden Schmalwand. Der Moment ift deutlich. Er folgt auf den von Leonardo in Mailand dargeftellten. Chriftus taucht gerade fein Brod in die Schüffel; und aufser ihm erhebt nur Judas fein Brod. Mit Leonardo's Abendmahl verglichen, ift Andrea's Kompofition lockerer, find feine Typen (Fig. 359) und Gewänder porträthaft-realiftifcher, ift die ganze Auffaffung oberflächlicher. Dennoch aber verbinden fich hier Andrea's ganze köftliche

Naivetät und fein zarter, lichter Farbenduft mit einer an fich noch ausreichenden Würde der Einzelmotive und mit einer an fich noch klaren monumentalen Gefchloffenheit der Gefammtkompofition zu einer Schönheit,



Fig. 360. Andrea del Sarto: Beweinung Chrifti. Florenz, Pal. Pitti.

die nicht nur die Höhe der florentinifchen Kunft jener Tage bezeichnet, fondern in ihrem flott dekorativen Zuge auch bereits wie eine Vorahnung der Schöpfungen Paolo Veronefe's erfcheint. Andrea's Oelfkizze zu diefem Bilde befitzt die Oxforder Galerie.

Neben allen diesen Fresken, zu denen noch die ihres allegorischen Inhalts wegen interessante Darstellung Caesar's mit der Thierwelt, welche der Meister 1521 in der Mediceer-Villa zu Poggio a Cajano malte, aber nicht vollendete, hinzukommt, schuf Andrea nun gleichzeitig im Laufe der Jahre mehrere Dutzend grofsartiger Tafelgemälde, zumeist Altarblätter, von denen hier nur die bedeutendsten hervorgehoben werden können.

in Poggio a Cajano.

Seine Tafelbilder im Pal. Pitti.

Den besten Ueberblick über seinen Entwicklungsgang in der Tafelmalerei bieten die grofsen florentinischen Galerien, vor allen Dingen die Pitti-Galerie, welche allein genügt, den Meister kennen zu lernen. Hier befindet sich eins der besten Werke seiner früheren Zeit, die 1512 gemalte Verkündigung, welche vielleicht die schönste überhaupt gemalte Darstellung dieses Gegenstandes ist, originell in der Anordnung der Figuren, köstlich abgewogen in den Linien der Prachtarchitektur des Hintergrundes, wunderbar zart in der mystischen Empfindung, die sich mit berauschender Schönheit paart; hier befindet sich ferner die 1517 vollendete Darstellung der Disputation verschiedener Heiligen über die oben in der Glorie schwebende Dreieinigkeit, ein Werk, in welchem der leuchtende, weichverschwimmende Farbenduft des Meisters schon weiter ausgebildet, aber in fast wunderbarer Weise noch mit festen Umrissen verbunden ist; hier die reizend komponirte heil. Familie von 1521; hier die beiden Bilder von 1523, die grofse Beweinung Christi (Fig. 360) und die Verehrung der Madonna, in welchen die Formen und Farben immer weicher und breiter werden, während der geistige Ausdruck sich schon etwas in allgemeine Schönheitsschwärmerei verflüchtigt. Dem Pal. Pitti gehört aber auch der jugendschöne, visionär durchgeistigte Johannes, welcher demselben Jahre zugeschrieben wird; ihm gehören noch zwei andere Verkündigungen und zwei späte, ganz in Duft aufgelöste Darstellungen der Himmelfahrt Mariä; ihm gehört die heil. Familie von 1529, die seinen spätesten Stil in freiester Entfaltung zeigt, und in ihm kann man auch Andrea's beste Bildnisse kennen lernen, zu denen z. B. das Doppelporträt eines Ehepaars gehört, in welchem man vielleicht mit Recht den Meister mit seiner Gattin Lucrezia erkennt.

in den Uffizien.

Das religiöse Hauptbild des Meisters in den Uffizien ist die 1517 gemalte Madonna delle Arpye, ein eigenthümlich strenges und zugleich weiches Werk, welches die Jungfrau mit dem Kinde in einer Marmornische auf hohem, mit Harpyen geschmückten Postamente zwischen dem heil. Franciskus und Johannes dem Täufer zeigt. Hier befinden sich aber auch die beiden reizend in weitem landschaftlichen Rahmen erzählten Geschichten Josephs auf zwei kleinen, ursprünglich zu Truhendeckeln bestimmten Tafeln; und unter Andrea's Bildnissen in den Uffizien ragt sein muthmafslich spätes Selbstporträt durch seine breite und doch eingehende Behandlung hervor. Endlich besitzt die Akademie zu Florenz das Bild mit den prächtigen Heiligengestalten, die Andrea 1528 für die Einsiedelei des Klosters Vallombrosa gemalt hat.

in der Akademie zu Florenz.

Was man aufserhalb Florenz von Andrea's Hand sieht, ist verhältnifsmäfsig wenig; aber es sind doch einige Hauptwerke darunter; im Dom zu Pisa fünf herrliche Heiligenbilder (1524); im Louvre zu Paris die Caritas (Fig. 361), die madonnenhaft aufgefafste Mutter mit drei Kindlein (1518), dazu noch zwei heilige Familien; in der Londoner Nationalgalerie ein treffliches männliches Bildnifs; im Bethnal-Green-Museum eine schöne Madonna zwischen Hei-

in Pisa. in Paris. in London.

ligen; in der Berliner Galerie die leider verdorbene grofsartige Madonna mit in Berlin. Heiligen von 1528 und ein Bildnifs der Lucrezia; in der Dresdener Galerie in Dresden,



Fig. 361. Andrea del Sarto: Caritas. Paris, Louvre.

eine frühe Vermählung der hl. Katharina und das ganz fpäte Opfer Abrahams, welches wegen der Schönheit feiner Kompofition und des Duftes feiner Färbung von jeher für ein Meifterwerk Andrea's gegolten hat; in der Madrider in Madrid.

Galerie eine ſchon von Vaſari erwähnte kleinere Wiederholung des zuletzt genannten Bildes und zwei heilige Familien; in der kaiſ. Galerie zu Wien eine Pietà; in der Petersburger Ermitage eine heil. Familie.

in Wien, in Petersburg.



Fig. 362. Francia Bigio: Geſchichte der Bathſeba (rechte Seite). Dresden, Galerie.

Seine Handzeichnungen.

Die Handzeichnungen Andrea del Sarto's, die vorzugsweiſe in Röthel ausgeführt ſind, ſind am beſten in den Uffizien und im Louvre zu ſtudiren; doch bieten ſie keine neuen Geſichtspunkte zur Beurtheilung des Meiſters.

Seine Schuler.

Vaſari ſagt, Andrea del Sarto habe unzählige Schüler gehabt.[1] Etwa

1) »Furono i discepoli d'Andrea infiniti«. *Vaſ. Mil.* V, p. 57.

ein Dutzend derfelben zählt er auf, fich felbft unter ihnen. Einige von ihnen, auch Vafari, werden erft fpäter zu behandeln fein, einige andere aber gehören fchon in diefen Zufammenhang.

Francia Bigio.

Zuerft ift *Francia Bigio* (eigentlich *Francesco di Cristofano*) zu nennen,



Fig. 363. Pontormo: Heimfuchung. Fresko. Florenz, Servitenklofter.

Sein Bildungsgang.

welcher fchon 1482 geboren, alfo älter war, als Andrea, eine Zeit lang in Albertinelli's [1]) Werkftatt arbeitete, fpäter aber von Andrea del Sarto, mit dem er, wie fchon erwähnt, zeitweife gemeinfchaftlich arbeitete, fo abhängig wurde, dafs er fich an diefer Stelle doch am beften einreiht. Ein charakteriftifches

1) Der jedoch nicht als fein erfter Lehrer angefehen werden kann. *Vaf. Mil.* V, p. 190, Anm. 1.

Seine Bilder in Turin. Werk feiner Frühzeit ift die Verkündigung der Turiner Galerie; den leichten Flug des von links heranfchwebenden Engels hat fchon Vafari gepriefen; und wir lernen ihn hier in jeder Hinficht als den forgfam ftudirenden Meifter kennen, als welchen der Vater der italienifchen Kunftgefchichte ihn bezeichnet. Ob auch die unter dem Namen »Madonna del pozzo« (Jungfrau am Brunnen) bekannte, früher Raphael, dann (von Mündler) Bugiardini zugefchriebene heil. in den Uffizien. Familie der Uffizien ein Jugendwerk Francia Bigio's ift, wie Cavalcafelle und Milanefi annehmen, ift zweifelhaft.[1]) Mit feinem Monogramm bezeichnet aber find die Muttergottes zwifchen Hiob und Johannes in den Uffizien und die Verläumdung (nach der Befchreibung, welche Lucian von dem Gemälde des Apelles im Pal. Pitti. giebt) im Pal. Pitti. Beide find glatt und forgfam durchgeführt und ftehen Albertinelli noch näher als A. del Sarto. Mit diefem letzteren arbeitete Francia Bigio Seine Fresken an faft allen Stätten, in denen er Fresken gefchaffen: im Vorhofe der Servitenkirche malte er 1513 die Vermählung der Jungfrau, die als fein Meifterwerk in S. Annunziata. gilt, obgleich er felbft in einer Aufwallung von Zorn den Kopf der Maria in Scalzo, wieder zerftörte; im Chiostro dello Scalzo malte er, während Andrea in Frankreich war (1518), die Darftellungen, wie Johannes fein Vaterhaus verläfst und wie Johannes und Jefus fich auf der Reife begegnen; in dem Saale der Villa in Poggio a Cajano. zu Poggio a Cajano malte er 1521 den Triumph Cicero's. Kein geringerer, als Paolo Giovio hatte die Allegorien diefes Saales, welche von Andrea del Sarto, Francia Bigio und Pontormo ausgeführt wurden, erfonnen. Das bedeu- Seine Bildniffe tendfte hat Francia Bigio aber wohl als Porträtmaler geleiftet. Seine Bildniffe, welche fich durch eine packende Individualität, durch eine ebenfo flüffige, wie eingehende Modellirung und durch eine warme, tiefe Farbe auszeichnen, werden noch vielfach berühmteren Meiftern zugefchrieben. Durch fein Mono- im Pal. Pitti, gramm beglaubigt find: ein fchönes Jünglingsbild im Pal. Pitti (von 1514), in Stanshead-House, ein treffliches männliches Porträt bei Herrn Fuller Maitland in Stanshead-House (1514 oder 1516), die frei behandelte Darftellung eines Goldfchmieds bei Lord Yarborough, bei Lord Yarborough in London (1516), das Andrea del Sarto zugefchriebene in Windfor Castle, Prachtbild eines Faktors der Medici in Windfor Castle, endlich das 1522 gemalte, ganz frei und meifterhaft behandelte Bildnifs eines Mannes am Schreib- in der Berliner Galerie. pult in der Berliner Galerie. Späte Hiftorien des Meifters find »Der Tempel Spätere Hiftorien in den Uffizien und in Dresden. des Herkules« in den Uffizien und die in milden Farben ftrahlende Darftellung aus der Gefchichte der Bathfeba (1523) in der Dresdener Galerie (Fig. 362).

Im eigentlichen Sinne ein Schüler Andrea's war *Jacopo Carucci*, in der Pontormo. Regel nach feinem Geburtsorte *Pontormo* oder *Punturmo* genannt, 1494[2]) geboren, feit 1512 Schüler Andrea's, 1557 geftorben.[3]) Pontormo war fremden Seine Vorbilder. Einflüffen überaus zugänglich. Im Jahre 1522 malte er im Kreuzgang der Certofa bei Florenz einen Paffionscyklus, der fich in den Kompofitionen und in den Formen an Dürer anfchlofs. »Wufste Pontormo denn nicht, dafs die Niederländer und Deutfchen zu uns kommen, um den italienifchen Stil zu erlernen?« fragt Vafari bei diefer Gelegenheit. Die Fresken find leider unter-

---

1) *Lermolieff*, die Werke etc., S. 386.

2) Nach *Vafari:* 1493. Der bündige Gegenbeweis in *Milanefi's* Anmerkung I, p. 288, Bd. VI.

3) Begraben am 2. Jan. 1556 = 1557 nach unferer Zeitrechnung.

gegangen. Später lenkte er in Michelangelo's Fahrwaffer ein, nach deffen Karton einer reichgefchmückten Venus mit Amor er das Gemälde malte, welches fich in den Uffizien befindet.[1]) Von feiner beften Seite erfcheint er jedoch in den Bildern, in denen er Andrea del Sarto am nächften fteht, vor allen Dingen in feinem 1516 vollendeten, mit herrlichen Frauencharakteren ausgeftatteten Fresko der Heimfuchung im Servitenvorhof (Fig. 363). Seine religiöfen, hiftorifchen und mythologifchen Bilder in den florentinifchen Galerien und Kirchen vergegenwärtigen feine verfchiedenen Stilphafen. Am bedeutendften aber erfcheint auch er als Porträtift, wie das feine Mediceerbildniffe in den Uffizien und im Pal. Pitti, fein Porträt Andrea del Sarto's in der Berliner Galerie, feine Darftellung eines Gemmenfchneiders im Louvre und eines Knaben in der Londoner Nationalgalerie beweifen.

Seine Fresken in S. Annunziata. Seine Tafelbilder.

Der dritte Meifter, welcher neben Andrea del Sarto im Servitenvorhof malte, war *Giov. Batt. di Jacopo*, von feinem rothen Haupthaar »*il Rosso*«, auch »*Rosso Fiorentino*«, von den Franzofen »Maître Roux« genannt.[2]) Am 8. März 1494 geboren, wurde er 1516 in die Florentiner Gilde aufgenommen, ging aber 1524 nach Rom. Von hier durch die Plünderung des Jahres 1527 vertrieben, irrte er einige Jahre planlos in Italien umher, bis er 1530 nach Frankreich ging, wo er Ruhm und Reichthum erwarb und 1541 ftarb. In feinen fpäteren Werken erfcheint Roffo als einer der frühften und entfchiedenften Vertreter des Manierismus im Sinne äufserlicher Verarbeitung michelangelesker Geften. In diefer Eigenfchaft und in feiner Thätigkeit in Frankreich können wir ihn erft fpäter betrachten; hier kann nur erft ein Wort über feine früheren Arbeiten, in denen er Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto näher fteht, gefagt werden. In jenem Vorhofe der Servitenkirche malte er 1517 die Himmelfahrt Mariä. Auch die fchöne Kreuzesabnahme im Dome zu Volterra, die grofse Madonna des Pal. Pitti, die Darftellung Mofis unter den Hirten in den Uffizien und das Spofalizio in der Kirche S. Lorenzo zu Florenz zeigen ihn in dem früheren Stadium feiner Entwicklung. Schon recht manierirt aber find die vier Jahreszeiten im Berliner Mufeum.

Il Rosso. Sein Leben. Seine Werke vor feiner Ueberfiedelung nach Frankreich.

Ein echter Schüler Andrea del Sarto's war auch *Domenico Puligo* (1492[3]) —1527). Zwar fchlofs er fich früher an Ridolfo Ghirlandajo, als an Andrea an; aber feine Heiligenbilder wirken wie verblafene, in Licht und Farbenglanz aufgelöfte Werke des letzteren: z. B. in der Kirche S. Maria Maddalena de' Pazzi eine 1525 gemalte Madonna mit Heiligen und verfchiedene Bilder in den florentinifchen Galerien. Befonders bevorzugt wurde er als Porträtmaler. Doch fcheinen feine Bildniffe noch meift unter fremdem Namen zu gehn.

Domenico Puligo.

Endlich fei *Francesco d'Ubertino*, genannt *Bacchiaca*, geb. 1494, geft. 1557, im Kreife der Freunde und Nachfolger del Sarto's erwähnt.[4]) Er malte manchmal Predellen für die Bilder anderer, am öfteften aber ftellte er figürliche Scenen auf Gegenftänden der Kunftfchreinerei dar.

Bacchiaca.

1) *Milanefi's* Kommentar in feiner Vafari-Ausgabe VI, p. 291—295.

2) Dafs fein Familienname *Roffi* gewefen, erfcheint nach den italienifchen Quellen unwahrfcheinlich, obgleich er in franzöfifchen Urkunden auch *Roux de Roux* genannt wird.

3) Nicht 1575. *Milanefi's* Kommentar zu Vafari V, p. 471—473.

4) *Vafari* (Ed. Mil. VI, p. 455) fagt: »Fu amico d'Andrea del Sarto e da lui molto ajutato e favorito nelle cose dell' arte.«

Allgemeine Würdigung.

E. Raphael.[1])

Wie die Griechen und Römer den Namen des Apelles ausfprachen, wenn fie die höchfte Vollendung auf dem Gebiete der Malerei bezeichnen wollten, fo hat die Neuzeit feit faft vierhundert Jahren in der Regel *Raphael* genannt, wenn fie den Inbegriff aller höchften künftlerifchen Eigenfchaft in ein einziges Wort zufammenfaffen wollte. Nun zieht die hiftorifche Betrachtungsweife der Gegenwart es allerdings vor, jedem, der fich innerhalb der Auffaffung und der Technik feiner Zeit und feines Volkes ausgezeichnet hat, die Palme zu reichen, und wir wundern uns daher nicht, dafs es Kenner und Liebhaber giebt, denen andere Meifter fympathifcher find, als der grofse Urbinate. Aber, objektiv betrachtet, wird es doch wohl wahr bleiben, dafs Raphael in feinen reifften Werken dem abfolut Wahren und dem abfolut Schönen fo nahe gekommen ift, wie kaum ein zweiter Maler.[2]) Vor Raphael's beften Werken vergeffen wir den Meifter und das Modell, vergeffen wir die Formen- und Farbengefetze, welche diefen Einklang von Wahrheit und Schönheit hervorgebracht haben. Sie wirken auf uns wie organifche Gebilde einer höheren, reineren Welt, und fie überzeugen uns, als könnten fie gar nicht anders fein und feien uns feit unferer Kindheit bekannt. Indeffen ift die Zahl der Werke des fruchtbaren Meifters, die auf diefer höchften Höhe allfeitiger Vollendung ftehen, überrafchend klein; und es ift äufserft lehrreich, die ftufenweife Entwicklung feines Stiles bis zu diefer Höhe zu verfolgen. Raphael war kein fubjektives und eigenwilliges Genie, wie Michelangelo; er war von Haus aus fogar mit verhältnifsmäfsig geringer Selbftändigkeit begabt; er nahm mit felbftlofer Hingabe die Einflüffe, die ihm nach einander in den Weg kamen, in fich auf. Aber eine Reihe anderer Eigenfchaften gaben ihm die Kraft, alle diefe Einflüffe felbftändig zu verarbeiten: ein unbedingter Refpekt vor der Natur, der ihn von jeher die forgfamften Studien nach dem Modelle machen liefs, ein angeborenes Schönheitsgefühl, wie es feit Phidias wohl keinem Sterblichen zu Theil geworden war, ein eiferner Fleifs, mit dem er fich die intimften theoretifchen Kenntniffe und technifchen Fertigkeiten aneignete, endlich eine Kraft geiftiger Erfaffung und Verarbeitung der ihm geftellten künftlerifchen Probleme, wie fie nur wenige Meifter aller Zeiten befeffen haben. Diefe Eigenfchaften ermöglichten es ihm, die verfchiedenen Richtungen, welche nach einander auf ihn einwirkten, jedesmal zu einer höheren und reineren Entfaltung ihrer Eigenart

---

1) *Paulus Jovius:* Raphaelis Urbinatis Vita (vgl. oben S. 541, Anm. 2). — *Vafari:* Vite. ed. *Milanefi*, IV, p. 311—416. — Von der reichhaltigen fpäteren Literatur kann hier nur das mafsgebende genannt werden: *L. Pungileoni:* Elogio storico di Raffaello Santi, Urbino 1829. — *C. F. v. Rumohr:* Italienifche Forfchungen, III (Berlin und Stettin 1831), S. 1—154. — *J. D. Paffavant:* Raphael von Urbino und fein Vater Giovanni Santi. 3 Bde., Leipzig 1839—1858. Franzöfifche Ausgabe von *P. Lacroix* (nach welcher auch ich citire), 2 Bde., Paris 1860. — *G. Campori:* Notizie inedite di Raffaello di Urbino, Modena 1863. — *C. Ruland:* The works of Raphael as represented etc. at Windfor Castle, London 1876. — *A. Springer:* Raffael und Michelangelo, Leipzig 1878. Neue Auflage in Vorbereitung. — *W. Lübke:* Rafaels Leben und Werke, Textbuch zu *Ad. Gutbier's* Rafaelwerk, Dresden 1881. — *Eug. Müntz:* Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1881.

2) Einen intereffanten Ueberblick über die Gefchichte der Werthfchätzung Raphaels giebt *Herm. Grimm* in der Einleitung feines (unvollendeten) Lebens Raphaels von Urbino, Berlin 1872.

zu bringen, als feine Vorbilder felbft es gethan, und fich auf diefe Weife fchliefslich zu jenem Stile höchfter Vollendung emporzuarbeiten, der nur ihm und nur den eigenhändig ausgeführten Werken feiner reifften Zeit eigenthümlich ift.

Sein Leben.

Raphael Santi da Urbino wurde am 6. April [1]) 1483 als Sohn des oben (S. 224—227) befprochenen Künftlers Giovanni Santi und deffen erfter Gattin Magia in Urbino geboren. Der Herzog von Montefeltro, welcher die kleine Bergftadt zu einem der Mittelpunkte der italienifchen Renaiffancekultur gemacht hatte, war nicht lange vor Raphael's Geburt geftorben, aber fein Sohn Guidobaldo, welcher fich jung mit El. Gonzaga von Mantua vermählt hatte, war der Kunft und der Wiffenfchaft nicht minder zugethan, als er. Giovanni Santi, der Maler und Poet, fpielte eine gewiffe Rolle am urbinatifchen Hofe; der kleine Raphael wuchs im Sonnenfcheine des Humanismus heran. Seinen erften Kunftunterricht hat er natürlich von feinem Vater empfangen; aber diefer ftarb fchon 1494; im folgenden Jahre liefs Timoteo Viti (oben S. 320) fich in Urbino nieder; und die Verwandtfchaft zwifchen den Bildern diefes Meifters und einigen Jugendwerken Raphaels fcheint darauf hinzudeuten, dafs der letztere feine Studien zunächft unter Timoteo fortgefetzt habe. [2]) Uebrigens herrfcht in Bezug auf das folgende Jahrzehnt des Lebens des jungen Raphael eine Meinungsverfchiedenheit, die in den letzten Jahren zu den lebhafteften Erörterungen Anlafs gegeben hat. Selbft dafs er bis 1500 in Urbino geblieben und erft dann in Perugino's (oben S. 236) Werkftatt in Perugia eingetreten, wie man neuerdings mit Sicherheit zu behaupten pflegte, ift nicht als erwiefene Thatfache anzufehen. [3]) Vollends beftritten und beftreitbar ift Vafari's Behauptung, dafs Raphael an den Fresken, welche Pinturicchio (oben S. 252) feit 1502 in der Dombibliothek zu Siena ausführte, mitgearbeitet habe. [4]) Sicher

Sein Bildungsgang.

Sein Verhältnifs zu Timoteo,

zu Perugino und zu Pinturicchio.

1) Der Verfaffer ift mit *Paffavant* (a. a. O. p. 26) und *Thaufing* (Repertorium III, S. 431—432) der Anficht, dafs es unmöglich ift, fich gegen die von Bembo verfafste Grabfchrift, nach welcher Raphael am 6. April 1483 geboren fein mufs, auf Vafari zu berufen, der den Charfreitag diefes Jahres den 28. März, als Geburtstag Raphaels hinftellt. Es ift unbegreiflich, dafs die meiften Schriftfteller (felbft *Springer* und *Müntz*) immer noch die Angabe Vafari's vorziehen.

2) Früher machte man, umgekehrt, Timoteo zum Schüler Raphael's. Dagegen zuerft mit Entfchiedenheit *Lermolieff*, die Werke etc., S. 331—378. Von *H. Janitfchek* fchon oben S. 322 acceptirt. — Weitere Debatten über diefe Frage: *Ant. Springer:* im Repertorium IV, S. 374—388; *Aug. Schmarfow:* in den Preufs. Jahrbüchern, Bd. 48, Heft II; und fchliefslich *Lermolieff:* im Repertorium, V, S. 146—165.

3) Die Urkunden, auf welche man die Behauptung ftützte, hat *H. Grimm* vor kurzem veröffentlicht: Jahrbuch der preufs. Kunftfammlungen III (1882), S. 161—162.

4) Man fehe, was *Woltmann* fchon 1878, oben S. 254 dagegen gefagt. Für Vafari's Auffaffung: *A. Schmarfow:* Raphael und Pinturicchio in Siena, Stuttgart 1880. Dagegen *Lermolieff:* die Werke etc., S. 369—370 und in *Lützow's* Zeitfchrift XVI, S. 278—279. Dazu die Polemik zwifchen *Springer* und *Schmarfow* im Repertorium IV, S. 395—400 und V, S. 107—110, zwifchen *Schmarfow* und *Lermolieff* in den preufs. Jahrbüchern Bd. 48, Heft II und im Repertorium V, S. 165—178. — Wefentlich für die Frage ift die Beurtheilung der Handzeichnungen des »venezianifchen Skizzenbuches« in der Akademie von Venedig und der vier Entwürfe zu den Fresken der Libreria von Siena in Florenz, Perugia, Chatsworth und Mailand. Wir erkennen mit *Lermolieff* in den letzteren und in den mafsgebenden Blättern des Skizzenbuches die Hand Pinturicchio's. Soweit die Handfchriftsfrage in Betracht kommt, vgl. man *Lermolieff's* Bemerkungen in *Lützow's* Zeitfchrift XVI, S. 278—279 mit *H. Grimm's* Ausführungen im Jahrbuch der preufs. Kunftfammlungen II, S. 222. Auch *R. Kahl* theilt in

aber ift es, dafs Raphael, wenn nicht fchon vor, fo doch nach 1500 einige Jahre Perugino's Schüler und Gefelle war und deffen Richtung fich mit leidenfchaftlicher Wärme hingab; ficher ift, dafs er in eigenen Bildern diefer Zeit Perugino's Vorlagen benutzte und eine Zeitlang keinen anderen Ehrgeiz zu haben fchien, als feinem Lehrer zum Verwechfeln ähnlich zu werden, wobei feine eigene künftlerifche Kraft ihn jedoch, vielleicht unbewufst, fchon jetzt über den Meifter von Perugia hinaustrug; ficher endlich find gewiffe Beziehungen des jungen Raphael zu Pinturicchio zuzugeben. Im Jahre 1504 war Raphael abermals in Urbino; in diefem Jahre aber taucht er auch zum erften Male in Florenz auf;[1] und wenn er in den folgenden Jahren auch verfchiedene kleinere Reifen[2]) unternahm, wie er jedenfalls öfter in Perugia war, wo er 1505 ein Freskobild malte, fo fcheint er in Florenz doch heimifch geblieben zu fein, bis er 1508 nach Rom ging. In Florenz hatten Leonardo und Michelangelo 1505 ihre beiden grofsen, eine neue Aera hiftorifcher Kompofition eröffnenden Kartons ausgeftellt; und in demfelben Jahre hatte hier Fra Bartolommeo feine Thätigkeit auf der Grundlage des breiteren neuen Stiles wieder aufgenommen; in Florenz ging Raphael daher eine neue Kunftwelt auf, deren Errungenfchaften er fich allmählich aneignete, fo dafs er, als er 1508 nach Rom ging, alles in fich aufgenommen und verarbeitet hatte, was die mittelitalienifchen Malerfchulen boten.

Raphael in Florenz.

Raphael's Jugendwerke bis 1508.

Hier wollen wir uns nach den Jugendwerken Raphaels umfehen. Mit Morelli[3]) Werke feiner frühften, urbinatifchen von denjenigen feiner umbrifchen (peruginesken) Periode zu unterfcheiden, erfcheint uns noch zu gewagt. Wir werden das Jahr 1508 als ungefähre Zeitgrenze anfehen und die Werke feiner gefammten urbinatifchen und umbrifchen Epoche feinen durch die florentinifche Kunft beeinflufsten Arbeiten gegenüberftellen.

Raphael's frühere Madonnen.

Die Madonna Solly in Berlin.

Wir beginnen mit der Betrachtung der frühen Madonnenbilder Raphaels, welche bei einfacher Kompofitionsweife eine fchüchterne Jungfräulichkeit und eine befangene religiöfe Innigkeit zeigen. Vielleicht das ältefte derfelben ift die »Madonna der Sammlung Solly« in der Berliner Galerie. Es ift ein Kniefück von umbrifcher Formengebung[4]) und voller, warmer, leuchtender Farbe, von feierlicher Ruhe der Kompofition und heiligem, faft fentimentalem Ernfte des Ausdrucks. Die Jungfrau fenkt ihre Blicke in das Andachtsbuch,

---

feiner Schrift »Das venezianifche Skizzenbuch«, Leipzig 1882, im wefentlichen unfre Anficht, wenngleich er, auf andere Blätter in Oxford und Florenz geftützt (a. a. O. S. 122), einen befcheidenen, auf die Zuwendung weniger Skizzen befchränkten Antheil Raphael's an Pinturicchio's Fresken annimmt. — Unferer Anficht ift auch *M. Thaufing*, Repertorium III, S. 429—430.

1) Die Echtheit des von *Bottari* in den »Lettere pittoriche« zuerft publicirten Empfehlungsbriefes, den Giovanna delle Rovere am 1. Okt. 1504 Raphael an den Gonfaloniere Soderini in Florenz mitgab, ift ohne Grund angefochten worden. Man vergleiche *G. Milanefi* in feiner Vafariausgabe IV, p. 320 unten und *E. Müntz* a. a. O. p. 128.

2) Dafs er 1506 von Florenz aus Bologna befucht und hier Fr. Francia's Bekanntfchaft gemacht habe, ift nicht erwiefen. Doch vergleiche man darüber z. B. *E. Müntz* a. a. O. p. 230 mit *A. Springer* im Repertorium IV, S. 390.

3) Man vergleiche *Lermolieff's* Ausführungen in feinem Buche »Die Werke etc.«, S. 357—377 mit feinen eigenen Modifikationen im Repertorium V, S. 171—174.

4) Nach *Lermolieff* (Repertorium V, S. 154) nach einer im Louvre befindlichen Handzeichnung Pinturicchio's.

welches fie in der Rechten hält; der nackte Knabe auf ihrem Schoofse fpielt mit einem Stieglitz. Eine fchlichte Landfchaft füllt den Hintergrund. Dann folgt die Darftellung der Maria mit dem Kinde zwifchen den heiligen Franciskus und Hieronymus, ebenfalls in der Berliner Galerie;[1]) dann die »Madonna Connestabile« in der Petersburger Eremitage,[2]) ein äuferft anmuthiges, fchlichtes Bildchen, welches durch die Bewegung des unruhig gewordenen, in's Buch der Mutter greifenden Chriftkindchens ein erhöhtes Leben und durch die zarte Winterlandfchaft des Hintergrundes einen ftimmungsvollen Reiz erhält; und diefen Madonnenbildern, zu denen noch einige Entwürfe der Handzeichnungenfammlungen,[3]) wie die fchöne Madonna mit dem Granatapfel in der Albertina zu Wien, gehören, fchliefsen fich zunächft das Bruftbild des keufch mit dem Diakonengewande bekleideten hl. Sebaftian in der ftädt. Galerie zu Bergamo[4]) und der kleine fegnende Chriftus in der Galerie zu Brescia an. In diefe Epoche gehören aber auch fchon einige lebendige, kurze Gefchichten erzählende kleine Heiligenbilder: die beiden Darftellungen des Erzengels Michael[5]) und des Ritters Georg im Louvre zu Paris. Der Erzengel hat fich vom Himmel herabgefchwungen, hat den rechten, mit überirdifcher Schwere belafteten Fufs auf den Hals der Drachengeftalt des Böfen gefetzt und holt zum Streiche aus, um ihn zu tödten; der heil. Georg aber fprengt in blanker Rüftung auf weifsem Roffe durch die Landfchaft und fchwingt das Schwert über dem fchnaubenden Drachen. Selbft kleine Darftellungen profanen Charakters hat Raphael fchon in diefer Frühzeit unternommen. Die intereffantefte derfelben ift als »Traum des Ritters« bekannt und hängt in der Londoner Nationalgalerie: im Vordergrunde einer reichen Berglandfchaft fchläft ein junger Ritter auf feinem Schilde; die ernfte Frau, die ihm zu Häupten fteht, hält ihm ein Buch und ein Schwert vor, die leichter gefchürzte und heiterer gefchmückte Frau zu feinen Füfsen zeigt ihm eine Blume. Der Gedanke des Bildes ift demjenigen der alten Allegorie vom Herkules am Scheidewege nahe verwandt, und die Möglichkeit, dafs Raphael diefe auch dem Mittelalter geläufige Fabel vorgefchwebt habe, ift nicht von der Hand zu weifen.[6]) Uebrigens hat er diefes Bildchen, welches, wie z. B. die breiten Hände zeigen, einer Periode feiner Frühzeit angehört, in welcher er nicht von Perugino abhängig war, mit feinem Namen bezeichnet. Intereffant ift aber auch Raphael's kleine Darftellung der drei Grazien bei Lord Dudley in London. Diefem Bilde liegt offenbar eine Studie nach der antiken Marmorgruppe der drei Grazien im Dome zu Siena

Die Madonna mit den hl. Franciskus und Hieronymus in Berlin.

Die Madonna Connestabile in Petersburg.

Die Madonna mit dem Granatapfel in der Albertina zu Wien.

Der hl. Sebaftian in Bergamo.

Der Chriftus in Brescia.

Der kleine Erzengel Michael im Louvre zu Paris.

Der hl. Georg ebenda.

Der Traum des Ritters in der Londoner National-galerie.

Die drei Grazien beim Lord Dudley.

1) Der mit der Feder gezeichnete Entwurf zu diefem Bilde befindet fich in der Albertina zu Wien. *Lermolieff* glaubt, dafs Pinturicchio ihn gezeichnet habe: »Die Werke etc.«, S. 365, Lützow's Zeitfchrift XVI, S. 273 ff. Dagegen *F. Lippmann* im Jahrbuch der preufs. Kunftfammlungen II, S. 64.

2) Der Entwurf im Berliner Kupferftichkabinet wird neuerdings von *Lermolieff* (Lützow's Zeitfchrift XVI, S. 250) für eine Arbeit Perugino's erklärt. Das letzte Wort dürfte jedoch in Bezug auf alle diefe angeführten Entwürfe zu Raphael's Jugendbildern noch nicht gefprochen fein.

3) In allen Fällen auf Raphael's zahlreiche Handzeichnungen hinzuweifen, würde den Rahmen diefes Buches überfchreiten. Befonders zahlreich find fie in den Sammlungen zu Oxford, zu Lille, der Uffizien, des Louvre, des British Mufeum, der Albertina u. f. w. vertreten.

4) Für die Echtheit gegenüber vielfach geäufserten Zweifeln *Lermolieff* im Repertorium V, S. 172.

5) Diefes Bild erklärt *Lermolieff* ganz neuerdings (Repertorium V, S. 161) für das frühfte erhaltene Werk Raphaels.

6) *C. v. Pulszky:* Beiträge zu Raphael's Studium der Antike, Leipzig 1877, S. 13.



Fig. 364. Raphael: Die Vermählung Maria's (Spofalizio).
Mailand, Brera.

(die jedoch mit dem in der Akademie von Venedig erhaltenen Blatte nicht identifch ift) zu Grunde; es zeigt die antike Formengebung weich und anmuthig in's Umbrifche überfetzt; und feine »Echtheit« fcheint mit Unrecht bezweifelt zu werden. Ein Bildnifs von Raphael's Hand aus diefer Epoche würden wir zu verzeichnen haben, wenn wir uns entfchliefsen könnten, mit Morelli [1]) in einem

Das Bildnifs der Galerie Borghefe in Rom.



Fig. 365. Raphael: Hl. Georg. Petersburg, Eremitage.

Holbein zugefchriebenen Bildniffe der Galerie Borghefe zu Rom das von Raphael gemalte Porträt Perugino's zu fehen.

Die charakteriftifchften Gemälde der umbrifchen Periode Raphaels find jedenfalls diejenigen, in denen er fich unmittelbar an Kompofitionen Perugino's

1) *Lermolieff* in Lützow's Zeitfchrift XI, S. 170.

anſchloſs. Es ſcheint, daſs die Gemälde in dieſem Sinne beſtellt wurden; aber es ſcheint doch auch, daſs Raphael für figurenreichere Kompoſitionen des engen Anſchluſſes an ſeinen Meiſter noch nicht entbehren konnte. Hierher gehört zunächſt die Darſtellung der Kreuzigung Chriſti beim Lord Dudley in London, welche faſt wie eine zuſammengezogene Wiederholung der groſsen, geſpreizten Kreuzigung Perugino's in S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz wirkt.[1]). Hierher gehört ferner das groſse Bild der Krönung Mariä nebſt ſeiner dreitheiligen Predella in der Gemäldegalerie des Vatikans, eine Darſtellung, zu der ſich einige ſchöne Einzelſtudien von Raphaels Hand (in Lille, in Oxford, im British Museum) erhalten haben; es iſt ein ſo ſehr in Perugino's Geiſte gedachtes Gemälde, daſs es früher dieſem zugeſchrieben wurde, in Wirklichkeit aber ein Werk, wie Perugino es nur hätte ſchaffen können, wenn er intenſiver begabt geweſen wäre und ſich weniger hätte gehen laſſen, jedenfalls eins der herrlichſten Bilder der Uebergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert. Hierher gehört endlich vor allen Dingen das berühmte »Spoſalizio« der Breragalerie zu Mailand, Raphaels Gemälde der Vermählung der Jungfrau, welches beim erſten Blick faſt wie eine von der Gegenſeite genommene Kopie nach Perugino's Darſtellung desſelben Gegenſtandes im Muſeum von Caen[2]) ausſieht. Wenn man näher zuſieht, entdeckt man aber freilich, daſs Raphael alles verfeinert hat, von dem groſsen Tempel, welcher hoch und mächtig den Hintergrund beherrſcht, bis zu dem ſchlanken Jüngling, der im Vordergrunde ſeinen Stab zerbricht. Gerade dieſes Werk zeigt Raphael's Ueberlegenheit innerhalb des Stiles ſeines Meiſters in glänzendſtem Lichte (Fig. 364). Nicht erhalten iſt das Altarblatt mit der Darſtellung der Apotheoſe des hl. Nikolaus von Tolentino, welches Raphael für S. Agostino in Perugia gemalt hatte; doch ſieht man Entwürfe zu demſelben in den Sammlungen von Oxford und Lille.

Die Kreuzigung bei Lord Dudley.

Die Krönung Mariä im Vatikan.

Handzeichnungen dazu.

Das Spoſalizio in der Brera zu Mailand.

Die Apotheoſe des hl. Nikolaus von Tolentino.

Entwürfe dazu.

In Raphael's florentiner Epoche, die ſich, obgleich Raphael während derſelben wiederholt auſserhalb der Arnoſtadt arbeitete, von 1504 bis 1508 erſtreckt, begegnen wir zunächſt einigen Handzeichnungen, die von Intereſſe ſind, weil ſie Zeugniſs von den Studien des jungen Meiſters ablegen: Skizzen nach Leonardo's Karton der Reiterſchlacht in Oxford und in Dresden, nach Michelangelo's David im British Museum. Zu Raphael's erſten Gemälden dieſes Zeitraums gehört ſodann die veränderte Wiederholung ſeines Louvrebildes des Ritters Georg in der Eremitage zu Petersburg (Fig. 365), ein kleines Juwel an Kraft, Leben und ſorgfältiger Durchführung. Das Motiv iſt hier viel abgerundeter und lebendiger, als dort; und da es einem Relief Donatello's an Or San Michele entnommen iſt,[3]) ſo ſehen wir gleich hier den direkten Einfluſs der florentiniſchen Kunſt auf Raphael. Auf florentiniſcher Einwirkung beruht auch das erſte groſse Wandgemälde Raphaels, welches wir kennen, die Freskodarſtellung der Verehrung der heil. Dreieinigkeit durch Kamaldulenſer, welche er 1505 in der Kirche S. Severo zu Perugia gemalt hat. Die ſechs Kamaldulenſer

Raphael's florentiner Werke.

Studien nach florentiniſchen Werken.

Der hl. Georg in Petersburg.

Das Freskobild in S. Severo zu Perugia.

1) Neben einander abgebildet in *Lützow's* Zeitſchrift XVI, bei S. 280—281.

2) Neben einander abgebildet in *Max Jordan's* Aufſatz über Perugino in *Dohme's* »Kunſt und Künſtler«, Bd. III, No. 52, S. 28—29.

3) *Eugen Müntz* a. a. O. S. 226. Dazu *A. Schmarſow* im Jahrbuch d. preuſs. Kunſtſammlungen II, S. 254—258.

unten auf der Erde ſind freilich ein ſpäterer Zuſatz Perugino's; nur das obere Halbrund hat Raphael gemalt (Fig. 366): Chriſtus mit erhobenen Händen auf Wolken thronend; über ihm die Taube des heil. Geiſtes; ganz oben das Bruſtbild Gottvaters: dazu vier Engel, zwei perugineske, langbekleidete neben dem Heiland, weiter oben zwei Engel-Putti, die freilich auch noch ganz kurze Röckchen tragen, aber doch ſchon auf dem beſten Wege zur Nacktheit ſind; vor allen Dingen aber ſechs herrliche heilige Männergeſtalten, welche zu beiden Seiten Chriſti, etwas tiefer als dieſer, in perſpektiviſch bildeinwärts vertieftem Halbkreis auf Wolken thronen, drei an jeder Seite, jeder ein Charakter für ſich und doch jeder, der faſt noch ängſtlich gewahrten Symmetrie zuliebe, ſeinem Gegenüber ſo ähnlich wie möglich geſtaltet. Daſs Raphael die Anregung zu dieſer Anordnung von Fra Bartolommeo's »Jüngſtem Gericht« (oben S. 603) empfangen, iſt ſofort klar; beſonders auffallend iſt dann aber noch, wie er dem Chriſtus jenes Bildes das

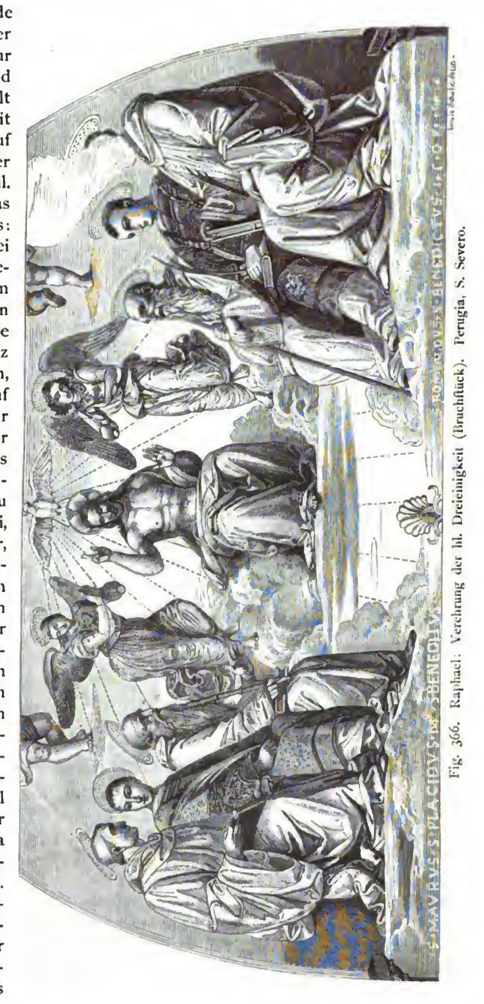


Fig. 366. Raphael: Verehrung der hl. Dreieinigkeit (Bruchſtück). Perugia, S. Severo.

Motiv des über die Kniee gelegten Gewandes und des unter demfelben zum Vorfchein kommenden Fufses entlehnt hat.

Raphael's florentinifche Bildniffe. Angelo und Maddalena Doni im Pal. Pitti.

Im Uebrigen haben wir nur noch Tafelbilder der florentiner Epoche zu betrachten, und zwar, abgefehen von der reiffchönen Geftalt der hl. Katharina in der Londoner Nationalgalerie, theils Bildniffe, theils Madonnen und heilige Familien für den Hausfchmuck, theils grofse Altarblätter. Zu Raphaels früheften **Bildniffen** gehören jedenfalls diejenigen des Angelo Doni (Fig. 367)



Fig. 367. Raphael: Bildnifs des Angelo Doni. Florenz, Pal. Pitti.

und feiner Gattin Maddalena im Pal. Pitti, etwa 1505 gemalte Bruftbilder mit befcheidenem landfchaftlichen Hintergrunde, welche die energifch realiftifche, noch etwas herb befangene Porträtirkunft des 15. Jahrhunderts auf der höchften Stufe ihrer Entwicklung zeigen. Aehnliche Züge, wie diefe Maddalena

Die Dame in den Uffizien.

Doni zeigt fodann die vornehm, ernft und wohlwollend dreinblickende fchlanke junge Dame im grünen Kleide, mit goldener Kette um den Schwanenhals auf Raphaels Uffizienbilde, welches noch eine ähnliche Modellirung

Die Donna gravida im Pal. Pitti.

zeigt, wogegen die fog. »Donna gravida« des Pal. Pitti, die Raphael allgemein

zugefchrieben wird, fchon freier und flüchtiger gemalt ift. Endlich gehört das Selbftbildnifs des etwa 23jährigen jungen Meifters in den Uffizien hierher. Leider ift es arg mitgenommen worden; deutlich genug aber vergegenwärtigt

Raphael's Selbft-bildnifs in den Uffizien



Fig. 368. Raphael: Madonna del Granduca. Florenz, Galerie Pitti.

es uns den wunderbaren Adel der feinen Züge des bartlofen, von langem Haar umwallten Hauptes über dem fchlanken Halfe.

Die florentiner Madonnen und heiligen Familien Raphael's fpiegeln wie in ihren Formen, fo in ihrem geiftigen Wefen deutlich die neue Aera wieder; fie wirken noch weltlicher, als die weltlich aufgefafsten Madonnen

Die florentiner Madonnen und hl. Familien Raphael's.

und heiligen Familien der Altflorentiner; ihre religiöse Grundlage verflüchtigt sich mit den immer zarter und dünner werdenden Heiligenscheinen; während aber jene Darstellungen der Florentiner des 15. Jahrhunderts ihre Weltlichkeit oft mit nüchterner Hausbackenheit zur Schau tragen, erhebt Raphael die seinen durch die Anmuth ihrer Formen und den Linienadel der Komposition hoch über die Alltäglichkeit hinaus in das überirdische Reich freiester und reinster Schönheit, und der Geist, der aus ihnen spricht, ist der Geist der feinfühlendsten, sittenreinsten, edelsten Menschlichkeit. Fast immer bewegen diese heiligen Frauen und Männer sich unter heiterem Himmel in schön abgestuften, mit feinen Gebäuden und zarten Bäumen ausgestatteten mittelitalienischen Berglandschaften, deren Linien sich harmonisch der Figurenkomposition anschmiegen. Die Farbenskala dieser Bilder ist hell und heiter; und wenn die umbrische Wärme auch zum Theil dem kühleren Tone der Florentiner Platz macht, so zeigt die Gesammthaltung doch immer, dass Raphael seine Bilder auch in koloristischer Beziehung von Anfang an als künstlerische Einheiten empfand. Dabei ist seine bald vollere, bald leichtere Pinselführung stets sorgfältig und gediegen und weiss eine flüssige Modellirung und ein zartes Sfumato mit strenger Durchbildung der Einzelheiten, eine Anlehnung an die Helldunkeltechnik mit schönen, satten Lokalfarben zu verbinden. Niemals aber drängt Raphaels Kolorit sich als solches auf. »Die Farbe dient nur, wie jegliches der übrigen Darstellungsmittel, der Einheit des Ganzen«.[1])

Federskizzen.

Das Motiv der »Madonna mit dem Buche« findet sich jetzt noch öfter auf erhaltenen Federskizzen, z. B. in der Oxforder Sammlung und in der Albertina,[2]) auf einem ausgeführten Bilde aber nur noch in der freilich nicht ganz vollendeten, doch gerade deshalb in ihrem lichten Farbenreize besonders lehrreichen, äusserst anmuthigen »Madonna aus dem Hause Colonna« in der Berliner Galerie. In zahlreichen Variationen hat Raphael dagegen das Thema des reinen Mutterglückes in Darstellungen der göttlichen Jungfrau mit dem göttlichen Kinde ohne alles Beiwerk, sogar ohne das Buch, schon in dieser Epoche zum Ausdruck gebracht. Ernst und sinnend, in fast statuarischer Haltung hebt die »Madonna del Granduca« im Pal. Pitti (Fig. 368) von dem dunklen Grunde des Bildes sich ab; lebhafter bewegt, drückt die in schöner Landschaft stehende »Madonna der Familie Tempi« (in der Münchener Pinakothek) ihren reizenden Knaben inbrünstig an die Brust; in etwas befangen vorgebeugter Haltung blickt die »Madonna des Hauses Orléans« (beim Herzog von Aumale in Chantilly) auf ihr Knäblein hinab; in reifer, wunderbarer Schönheit dagegen strahlt die »Madonna auf der Steinbank« bei Lord Cowper in Panshanger, der auch die noch schönere »Madonna des Hauses Niccolini« besitzt.

Die Madonna Colonna in Berlin.

Die Madonna del Granduca im Pal. Pitti zu Florenz.

Die Madonna Tempi in München.

Die Madonna des Hauses Orleans in Chantilly.

Die beiden Madonnen beim Lord Cowper.

Eine Erweiterung erhält dieses einfachste Madonnenmotiv zunächst durch die Hinzufügung des kleinen Johannes, wie sie auch Leonardo und seiner Schule geläufig war. Bald naht er mit heiliger Scheu, das Kreuz im Arme, wie auf dem schönen, wenngleich noch peruginesken Bilde der florentiner Frühzeit Raphaels, welches die Berliner Galerie unter dem Namen der »Madonna Terra-

Die Madonna Terranuova in Berlin.

---

1) *H. Ludwig:* Ueber die Grundsätze der Oelmalerei, Leipzig 1876, S. 196.

2) Vgl. *J. C. Robinson:* A critical account etc. No. 23 u. 24 (p. 138) und *A. Springer*, Raffael und Michelangelo, S. 64, 65, 66, 78.

nuova« befitzt [1]) und wie auf einem zweiten Bilde diefer Sammlung, deffen Echtheit neuerdings von kompetenter Seite vertheidigt worden ift. [2]) Bald kniet er entzückt vor dem Heilandsknaben, der zwifchen den Knieen der Mutter fteht, nieder, wie auf dem berühmten Bilde des Louvre zu Paris, welches wegen der köftlichen Landfchaft im Hintergrunde und dem üppigen

Noch eine Madonna in Berlin.

Die Belle Jardinière im Louvre zu Paris.



Fig. 369. Raphael: Hl. Familie mit dem Lamme. Madrid, Mufeo del Prado.

Kräuter- und Blumenwuchs im Vordergrunde die »Belle Jardinière« heifst, und wie auf der nahe verwandten, nicht minder berühmten und noch abgerundeteren »Madonna im Grünen« in der kaif. Galerie zu Wien. Bald endlich erfcheint er als liebenswürdiger Spielgefährte des Chriftkindes, wie auf dem

Die Madonna im Grunen in Wien.

1) Nach *Lermolieff* (»Die Werke etc.« S. 374—375) rührt die Federzeichnung zu diefem Bilde, welche fich im Berliner Kabinet befindet, von Perugino her. Dagegen *Fr. Lippmann* im Jahrbuch II, S. 62; doch auch *Lermolieff's* Entgegnung in Lützow's Zeitfchrift XVI, S. 243 ff.

2) *Lermolieff:* »Die Werke etc.«, S. 378.

Die Madonna mit dem Stieglitz i. d. Uffizien. Die Pester Madonna. Ein Entwurf in der Albertina.

herrlichen Bilde der »Madonna mit dem Stieglitz« in den Uffizien zu Florenz, und wie auf dem durch schalkhaften Humor gewürzten Bilde der Pester Galerie; und diesen Bildern schliefst sich z. B. noch ein geistreich mit der Feder gezeichneter Entwurf in der Albertina zu Wien an, während die Komposition,



Fig. 370. Raphael: Grablegung, Bisterzeichnung. Paris, Louvre.

Die Madonna mit dem Schleier.

welche links das in blühender Landschaft schlummernde Christkind, rechts die Jungfrau darstellt, die den Schleier des Kindes emporhebt, um es dem an sie geschmiegten Johannesknaben zu zeigen, nur in Kopien und Nachbildungen erhalten ist.[1])

Diese Darstellungen leiten uns zu den komplicirteren heiligen Familien hinüber; die Madonna, Joseph und das Christkind zeigen drei Bilder der floren-

1) *Paſſavant:* Raphael d'Urbin, II, p. 64, No. 50. — *Lübke,* Rafaelwerk, I, No. 19.

tiner Zeit Raphael's: die heil. Familie mit der Fächerpalme in der Bridgewater Gallery (Lord Ellesmere) zu London, die heil. Familie der Petersburger Eremitage [1]) und die allerliebste heil. Familie mit dem Lamme in der Madrider Galerie (Fig. 369), ein Bild, welches eine Scene auf der Flucht nach Aegypten

Die Madonna mit der Fächerpalme beim Lord Ellesmere in London.

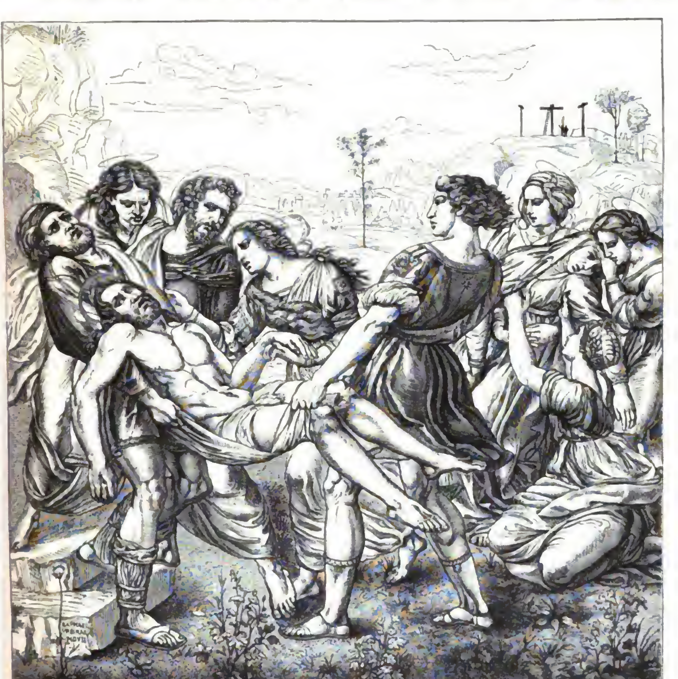


Fig. 371. Raphael: Die Grablegung. Rom, Galerie Borghese.

darstellt; die Mutter läſst das Kindchen auf einem Lamme reiten, welches sich fromm niedergestreckt hat, während der Alte, auf seinen Stab gelehnt, sich fursorglich herunterbeugt. Die figurenreichste dieser Kompositionen aber ist, abgesehen von einem schönen, reichen Entwurfe der Liller Sammlung, [2]) die

Die hl. Familie mit d. Lamme in Madrid. Ein Entwurf in Lille.

1) Von der französischen Kritik von *Viardot* bis *Müntz* bezweifelt. Dagegen *G. F. Waagen*, Die Gemäldesammlung der Eremitage, S. 43 und 44.

2) Vgl. *E. Müntz* a. a. O. p. 200.

Die Madonna Canigiani in München.

»Madonna aus dem Hauſe Canigiani« in der Münchener Pinakothek. Hier knieen Maria und Eliſabeth einander gegenüber in prächtiger Landſchaft, und die beiden Mütter laſſen ihre Söhnchen zwiſchen ihren Knieen mit einander ſpielen, während Joſeph hinter den Köpfen der Frauen aufragt und nachdenklich herabſchaut. Die Engel, welche zu beiden Seiten oben in der Luft ſchwebten, ſind fortreſtaurirt worden. Wie ſie iſt, erſcheint die Gruppe zu ſtarr ſymmetriſch und pyramidal aufgebaut; aber die Charaktere ſind von hoher Schönheit. Eine Federſkizze im Beſitze des Herzogs von Aumale, welche die Figuren dieſes Bildes noch nackt zeigt (Braun No. 124), führt uns Raphael's Art zu arbeiten in lehrreicher Weiſe vor Augen.

Eine Federſkizze dazu.

Altarblätter aus Raphael's florentiner Zeit.

Allen dieſen mehr oder weniger weltlich angehauchten Madonnen und heiligen Familien treten die für die Kirchenandacht beſtimmten Altarblätter, welche Raphael in ſeiner florentiner Zeit ſchuf, als wohl unterſchiedene beſondere Klaſſe gegenüber; doch iſt ihre Anzahl gering. Zunächſt muſs die Altartafel genannt werden, welche Raphael 1505 für das Kloſter des hl. Antonius zu Padua gemalt hatte. Sie gehört jetzt, wie es heiſst, dem Herzog von Ripalda, befindet ſich aber als Depoſitum in der Londoner Nationalgalerie. Dargeſtellt iſt eine groſse Santa Converſazione im Sinne Fra Bartolommeo's: in der Mitte unter rundem Baldachin die Madonna auf hochgetrepptem Thron, auf deſſen oberſter Stufe der kleine Johannes ſteht; etwas tiefer an jeder Seite eine weibliche Heilige mit dem Palmenzweige; ganz unten aber die mächtigen Geſtalten des Petrus mit dem Schlüſſel und des Paulus mit dem Schwerte. Es iſt eine feierlich abgewogene Kompoſition von tiefem, religiöſem Ernſt des Ausdrucks. Den oberen Abſchluſs dieſer Tafel bildete eine Lünette mit der Darſtellung Gottvaters zwiſchen peruginesk bekleideten, anbetenden Engeln; ihren unteren Abſchluſs bildete eine Predella, deren einzelne Theile mit Darſtellungen Chriſti am Oelberg,[1]) des Zuges nach Golgatha und der Beweinung Chriſti ſich in engliſchem Privatbeſitze befinden, während die Eckſtücke mit den Geſtalten des hl. Franziskus und des hl. Antonius im Dulwich College bei London aufbewahrt werden.[2]) Ebenfalls im Jahre 1505 hat Raphael das einfachere, aber anziehendere Altarblatt gemalt, welches ſich urſprünglich in einer Kirche zu Perugia befand, jetzt jedoch als »Madonna der Familie Anſidei« die Galerie des Herzogs von Marlborough zu Blenheim bei Oxford ſchmückt. Hier thront die Madonna, auf deren Knie ein Buch liegt, vor einem prächtigen Steinbogen, durch welchen man in eine feine Landſchaft blickt, zwiſchen dem hl. Nikolaus, einer edlen kräftigen Charaktergeſtalt florentiniſchen Gepräges, und dem noch mehr peruginesk gehaltenen Johannes dem Täufer. Das Bild iſt warm im Tone, köſtlich durchgeführt und athmet tiefe, ſelige Ruhe. Die Predella enthielt Scenen aus dem Leben des Täufers. Ganz am Ausgang der florentiner Epoche Raphaels ſteht das Altarblatt, welches er für die Kapelle der Familie Dei in der Kirche S. Spirito zu Florenz zu malen hatte, aber wegen ſeiner Abreiſe nach Rom nicht vollendete. Von fremder

Die Madonna aus S. Antonio in Padua.

Die Predellenbilder dieſes Werkes.

Die Madonna Anſidei in Blenheim.

---

1) Nach der gewöhnlichen Angabe bei der Baroneſs Burdett Couts in London. Ein Exemplar im Beſitze Herrn Prof. *E. aus'm Weerth's* in Keſſenich bei Bonn könnte jedoch, zumal da es das Siegel der Galerie Orléans, welcher der ganze Altar gehörte, zeigt, gröſseren Anſpruch auf Echtheit haben. Daſs Raphael dieſe Predellenbilder eigenhändig gemalt habe, ſoll übrigens nicht geſagt ſein.

2) *J. P. Richter's* und *J. C. L. Sparkes'* Katalog (1880), S. 124—125.

Hand nothdürftig fertig geſtellt, hängt es als »Madonna del Baldacchino« jetzt im Pal. Pitti: eine zwiſchen Heiligen thronende Muttergottes unter einem Baldachin, deſſen Vorhänge zwei immer noch langbekleidete Engel emporheben, während unten vor dem Thron zwei nackte Engel-Putti in einem Spruchbande leſen. Es iſt ein florentiniſches Hauptbild aus dem erſten Jahrzehnt des Jahrhunderts; aber es iſt eine ganz durch Fra Bartolommeo inſpirirte Kompoſition. Den erſten entſcheidenden Schritt zu einer wirklich ſelbſtändigen Kompoſitionsweiſe that Raphael ziemlich gleichzeitig in einem anderen, 1507 vollendeten Altarbilde, welches aus der Kirche S. Francesco in Perugia in die Galerie Borgheſe zu Rom gekommen iſt, in dem berühmten Bilde, welches vorn die Grablegung Chriſti, rechts im Mittelgrunde aber die Gruppe der klagenden Frauen mit der zuſammenbrechenden Maria darſtellt. Wie er gerungen, des Stoffes Herr zu werden, zeigen mehrere, in verſchiedenen Sammlungen zerſtreute Studien und Entwürfe, welche uns die Entwicklungsgeſchichte des Bildes auf verſchiedenen Stufen vorführen (Fig. 370).[1] Auf dem fertigen Bilde (Fig. 371) ſehen wir links das Grabgewölbe, zu dem einige Stufen emporleiten, über welche zwei ſtarke Männer mit äuſserſt ſtudirter Anſpannung ihrer Muskelthätigkeit den Leichnam Chriſti emportragen, während ein bärtiger Mann mit dem Heiligenſcheine, wohl Joſeph von Arimathia, im Begriff iſt, dem oberen Träger beizuſpringen, und Johannes, der bereits oben ſteht, ſich in ſchmerzlicher Bewegung herabbeugt. Die Verbindung mit der Gruppe der Frauen ſtellt hauptſächlich eine derſelben her, welche herübergeeilt iſt, um den Todten noch einmal zu berühren und einen Scheideblick auf ſein Antlitz zu werfen. Im Hintergrunde der ſein durchkomponirten Landſchaft ſieht man den Kalvarienberg ragen. Die ganze Kompoſition iſt ſo ſtudirt, daſs ſie faſt einen gequälten Eindruck macht; aber gerade weil ſie an ſelbſtändig erarbeiteter Abrundung alle früheren Kompoſitionen Raphael's übertrifft, bezeichnet ſie einen wichtigen Abſchnitt in ſeiner Entwicklungsgeſchichte. Das Kolorit wirkt trotz des Goldhauchs, der die ſchönen Farben zuſammenhalten ſoll, beinahe kalt und monoton; das »Sfumato« und das Helldunkel ſind weit weniger fein beobachtet, als auf früheren Bildern des Meiſters. Die Predella, welche, grau in grau, die Geſtalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung in Rundniſchen darſtellt, befindet ſich in der vatikaniſchen Galerie zu Rom.

Die Madonna del Baldacchino im Pal. Pitti.

Die Grablegung der Galerie Borgheſe in Rom.

Die Predella dieſes Bildes im Vatikan.

Im April des Jahres 1508 war Raphael noch in Florenz, im September desſelben Jahres war er bereits mitten in neuen Arbeiten in Rom: es war das Rom Papſt Julius' II., des leidenſchaftlichen, uneigennützigen Mehrers der Kirche, unter dem die weltliche Macht des Papſtthums zu einem Hauptfaktor der italieniſchen Politik, die im Vatikan gepflegte Kunſt aber zur Weltkunſt wurde. Schon hatte Julius II. Michelangelo als Bildhauer beſchäftigt und gerade jetzt ſtand er im Begriffe, ihn gleichzeitig mit Raphael als Maler zu erproben; ſchon hatte er durch Bramante, den groſsen Architekten, den Neubau der Peterskirche im Rieſenmaſsſtabe begonnen, und wir haben keine Urſache, Vaſari's Nachricht, daſs der Papſt durch den Urbinaten Bramante auf deſſen Landsmann Raphael aufmerkſam geworden ſei, zu bezweifeln. Er übertrug ihm die

Raphael in Rom.

Raphael's Stanzen im Vatikan.

1) Federzeichnungen im Louvre (Braun No. 239), in Oxford (Robinſon No. 37, 38 und 42) und in den Uffizien (Braun No. 508). Man vergleiche *J. C. Robinſon's* Text a. a. O. p. 154 ff. und *C. Ruland* im Windſorkataloge p. 21 ff.

Ausſchmückung dreier kleinerer Zimmer und eines groſsen Saales im Vatikane, der Räume, welche die Kunſtgeſchichte mit dem italieniſchen Ausdruck für Wohnräume Raphaels »Stanzen« nennt. Julius II. erlebte ihre Vollendung nicht. Er ſtarb 1513; aber auch Raphael ſelbſt, der unter Julius' Nachfolger, Leo X., noch ſieben Jahre in Rom weiterarbeitete, ſtarb, ehe ſeine Entwürfe für die Wand- und Deckengemälde dieſer Räume vollſtändig ausgeführt wurden. Schülerhände führten das Werk zu Ende. Immerhin nahm die Arbeit in den »Stanzen« während der ganzen 12 Jahre, die Raphael in Rom zu ſchaffen vergönnt war, einen guten Theil ſeiner Kraft in Anſpruch; aber doch nur einen Theil derſelben; es iſt erſtaunlich, wie viel er noch nebenher ſchuf und leiſtete. Ihre ſchönſte Blüthe entfaltete ſeine künſtleriſche Thätigkeit unter Julius II.; unter ihm ſchuf Raphael ſeine herrlichſten eigenhändigen Werke. Unter Leo X., dem vergnügungsſüchtigen, ſelbſtgefälligen Medici, ſtieg er zwar zu den höchſten Ehren empor; aber dieſer Papſt muthete ihm nur allzuviel zu; am 1. Auguſt 1514 ernannte er ihn ſogar zum Oberdombaumeiſter an St. Peter, und am 27. Aug. des folgenden Jahres übertrug er ihm die Aufſicht über alle Ausgrabungen antiker Monumente in Rom.[1]) Raphael's Thätigkeit als Baumeiſter und Archäologe kann im Rahmen dieſes Werkes nicht beſprochen werden; aber daſs dieſelbe ihn zerſtreuen und zerſplittern muſste, iſt ſelbſtverſtändlich. Schlieſslich verlangte man Zeichnungen für Kunſtwerke jeder Gattung von ſeiner Hand, auch für Bildhauerarbeiten und Kupferſtiche; und die Folge davon war, daſs er ſich gewöhnte, auch ſeine Gemälde nicht eigenhändig mehr auszuführen. Unter dieſen Umſtänden zerfällt Raphael's römiſche Epoche für uns in zwei ziemlich ſcharf zu unterſcheidende Hälften, deren Grenzen mit dem Uebergange des Pontifikats von Julius II. auf Leo X. zuſammenfallen.

Die Wandgemälde der erſten römiſchen Periode Raphael's.

Wir betrachten zuerſt die Wandgemälde, dann die Tafelgemälde aus Raphaels erſter römiſcher Epoche (1508—1513). Vor allen Dingen nahmen ihn während dieſer ganzen Zeit die Malereien in zwei der Stanzen in Anſpruch, in der 1508—1511 ausgemalten »Stanza della Segnatura«, die ſo genannt wurde, weil in ihr die Gnadenbewilligungen beſiegelt wurden, und in der erſt 1514 vollendeten »Stanza d'Eliodoro«, welche von ihrem Hauptbilde ihren Namen empfing. Jedes dieſer Zimmer iſt mit einem Kreuzgewölbe bedeckt: und dem entſprechend ſind die vier Wände oben in mächtigen Halbbogen abgeſchloſſen, während von den einander gegenüberliegenden Flächen zwei durch Fenſter, die beiden anderen durch kleine Seitenthüren durchbrochen ſind.

Die Stanza della Segnatura.

Die Deckengemälde der Stanza della Segnatura zu malen, war gerade Sodoma (ſiehe unten) beſchäftigt, als Raphael beauftragt wurde, das Zimmer mit Gemälden zu ſchmücken. Sodoma muſste weichen, ſeine Malereien wurden

---

1) Die beiden Breve's im lat. Urtext bei *Paſſavant* I, S. 505—507. Als Datum des erſteren wird vielfach der 1. Aug. 1515 angegeben. Allein da der Papſt das erſte »anno secundo«, das zweite »anno tertio« datirt, ſo iſt es klar, das ſie aus verſchiedenen Jahren ſtammen. Daſs der bekannte Bericht an den Papſt über Rom's antike Baudenkmäler nicht von Raphael herrühren könne, hat man ſeit *H. Grimm's* Auſſatz in *Zahn's* »Jahrbüchern« 1871, S. 67 ff. allgemein zugegeben. Jetzt hat *Eug. Müntz* (»Raphaël« p. 603—607) die Urheberſchaſt Raphaels jedoch wieder geſchickt vertheidigt. Der Bericht ſelbſt bei *Paſſavant*, I, p. 508—521. Alle dieſe Dokumente deutſch in *Ad. Roſenberg's* Ausgabe von *Guhl's* Künſtlerbriefen I, S. 96—106.



Fig. 372. Raphael: Die Disputà, Wandgemälde. Rom, Vatikan.

herabgeſchlagen; Raphael lieſs nur die nackten Engel ſtehen, welche im Scheitel des Gewölbes das Papſtwappen umgeben. Alles übrige ſchuf er neu aus einem Guſſe; und er ſchuf eine Geſammtdekoration, die an edlem Linienfluſs in den Figurenbildern, an feinen Motiven in den ornamentalen Details, an ſtiller, ſatter Farbenharmonie des Ganzen ihres gleichen ſucht. — Aber man vergiſst die dekorative Harmonie über der tiefſinnigen Gedankeneinheit des Inhalts der Darſtellungen und über der Vollendung, mit der jedes einzelne Bild durchgeführt iſt. Niemals vorher und nachher iſt ein Raum von Malerhand mit ſolcher Vereinigung aller höchſten Erforderniſſe der monumentalen Kunſt ausgeſchmückt worden, wie dieſer. Wir müſſen annehmen, daſs Raphael den Gedankeninhalt des Ganzen durch humaniſtiſche Gelehrte des päpſtlichen Hofes empfangen habe; jedenfalls aber ſind die Kompoſitionen und ihre Ausführung ganz ſein Eigenthum; und die zahlreichen, in verſchiedenen Sammlungen erhaltenen Zeichnungen, welche die Gemälde dieſes Zimmers auf verſchiedenen Entwicklungsſtufen zeigen, beweiſen, daſs der junge Meiſter ſich keineswegs mühelos, ſondern nur durch unabläſſige Einzelſtudien nach der Natur und ſtets wiederholte Kompoſitionsverſuche zu der Vollendung aufſchwang, die er in dieſen Gemälden erreicht hat. Der leitende Gedanke war, die vier groſsen Geiſtesmächte, welche das Leben des humaniſtiſchen päpſtlichen Hofes jener Tage beherrſchten, die Religion, die freie Forſchung, das Recht und die Schönheit, oder ſagen wir Kirche, Wiſſenſchaft, Staat und Kunſt in maleriſchen Darſtellungen zu verkörpern. Die dieſen Mächten entſprechenden perſonifizirten Begriffe Theologie, Philoſophie, Jurisprudenz und Poeſie heben ſich als hehre Frauengeſtalten, von Kindergenien mit Inſchrifttafeln begleitet, von dem moſaicirten Goldgrunde der runden Medaillons in den vier Gewölbekappen ab. Jeder dieſer Geſtalten entſpricht die hiſtoriſche Scene in einem der ihr zunächſt gelegenen Eckzwickel. Die vier Wandflächen aber enthalten die groſsartigen Darſtellungen der als geiſtige Gemeinden verſammelten hiſtoriſchen oder ſagenhaften Perſönlichkeiten, welche als die Vertreter jener Mächte gelten.

Ihre Idee.

Die Theologie. Das Deckenbild.

1. Die Theologie. Die mit dem Oelkranz über wallendem Schleier geſchmückte hehre Frauengeſtalt im Deckenmedaillon, welche die Theologie verkörpert, hält in ihrer Linken das Evangelium, mit ihrer Rechten deutet ſie zum Hauptbild hinab. Das hiſtoriſche Zwickelbild ſtellt den Sündenfall, welcher die Erlöſung durch die Religion nothwendig gemacht, in reinſter, reifſter Formenſchönheit dar. Die Hauptdarſtellung, welche unter dem Namen der »Disputà« (Fig. 372) (Disputation über's Sakrament) bekannt iſt, zeigt oben auf Wolken die Träger der himmliſchen Herrlichkeit, unten auf der Erde eine ſtattliche Verſammlung von Vertretern der Kirche und einzelnen Laien, Lehrenden und Lernenden. Gröſsere, angekleidete und kleinere, nackte Engel und geflügelte Kinderköpfe füllen den Grund des goldlichtduftigen Himmelsraumes, in deſſen Mitte Chriſtus auf dem Wolkenthrone ſitzt und die Hände mit den Nägelmalen erhebt; über ihm Gottvater mit der Weltkugel, unter ihm die Taube des heil. Geiſtes, zu ſeiner Rechten ſeine Mutter Maria, die ſich anbetend gegen ihn neigt, zu ſeiner Linken Johannes, der auf ihn weiſt, etwas weiter unten aber in herrlichem, nach innen vertieftem Halbkreis zwölf erleſene Helden des alten und des neuen Bundes; Petrus und Paulus einander gegenüber, Johannes

Das Zwickelbild.

Das Wandbild. Die Disputà.

der Evangelist und Jakobus der ältere, Moses und David, Laurentius und Stephanus, Jeremias und Judas Maccabäus. Es ist eine feierlich strenge Komposition, die in ihrer erst leicht gelösten Symmetrie die höchste Stufe ihrer Vorgängerin in San Severo zu Perugia (oben S. 631) ist, zugleich die höchste Stufe der Anordnungsweise, welche uns zuerst in der frühchristlichen Mosaik der Kirche S. Pudenziana in Rom (oben Bd. I, S. 161) entgegentrat. Die Versammlung im unteren Theil des Bildes aber tagt auf breiten Treppenstufen vor einer feinen Hügellandschaft; der Altar mit der Monstranz, welcher in der Mitte steht, theilt sie in eine rechte und eine linke Hälfte. In der nächsten Nähe des Altars stehen zwei würdige Männergestalten, deren lebhaft demonstrirende Geberden den Anlafs zur Benennung des Bildes gegeben haben; dann folgen die vier grofsen Kirchenväter, zwei an jeder Seite; eine mächtige geistige Bewegung pulsirt hier im Mittelpunkte des Bildes und pflanzt sich in allmählich ruhiger werdenden Wellenschlägen durch die ganze Versammlung bis zu den äufsersten Gruppen fort. Das Ganze ist im Grunde nur eine erweiterte und in die Breite entfaltete »Santa Conversazione« der alten Art; aber gerade eine solche »heilige Unterhaltung« eignete sich auch vortrefflich zur Veranschaulichung der Religion oder der Theologie; und nie ist dieser Gegenstand mit einer solchen Fülle der grofsartigsten, lebendigsten und individuell verschiedensten Charaktere, mit einem solchen Reichthum schön durchkomponirter und harmonisch an einander gefügter Einzelgruppen, mit einer solchen Macht höchsten und reinsten Lebens ausgestattet worden, wie hier. Die ganze Komposition wird durch ein strenges, in Linien nachkonstruirbares, mathematisches Schema [1]) gebunden, welches Ruhe und Majestät verleiht; zugleich aber sind alle Einzelheiten, ist jeder Kopf, jede Hand, jedes Gewandstück frei, energisch und lebendig durchgebildet; und die Färbung des Ganzen ist klar und hell und doch voll tiefer, warmer Pracht. Die Handzeichnungen, welche die Entwicklungsgeschichte der Komposition illustriren, befinden sich u. A. in Oxford, in Windsor, im British Museum, im Louvre, im Städel'schen Institut zu Frankfurt, in der Albertina zu Wien und beim Herzog von Aumale.

Die Philosophie. Die Gestalt im Deckenmedaillon. Das Zwischenbild. Das Wandbild: Die Schule von Athen.

2. Die Philosophie. Oben, im Deckenmedaillon sitzt die edle Gestalt der »Philosophia« mit Büchern beladen auf einem Sessel, dessen Vorderlehnen die vielbrüstige Diana der Epheser vorstellen. Das dazu gehörende Zwischenbild bringt hier ausnahmsweise keine historische, sondern eine zweite allegorische Darstellung: wir sehen die »Astronomie« sich in Gestalt eines Weibes über einen Sternenglobus beugen. Das untere Hauptbild ist unter dem Namen der »Schule von Athen« bekannt.[2]) Die Philosophenschule ist gemeint. Ihre beiden Häupter waren bekanntlich Aristoteles, der Realist, und Plato, der Idealist. Jener war der Hort der scholastischen Philosophie des Mittelalters gewesen, dieser hatte in der Renaissancezeit eine neue Gemeinde gläubiger Verehrer gefunden; die klügsten der Humanisten-Weisen aber vertheidigten die Gleichberechtigung der beiden grofsen Pole philosophischer Weltan-

1) *H. Brunn* in *H. Grimm's* »Künstler und Kunstwerk«, II (1867), S. 169 ff.

2) *H. Hettner:* »Italienische Studien«, Braunschweig 1879, S. 195 ff. *H. Grimm's* abweichende Anschauungen, die schwerlich noch jemand theilen wird, in seinem »Leben Raphaels« S. 198—241, und S. 358.

schauung. So, als gleichberechtigt, hat auch Raphael sie auf diesem Bilde dargestellt. Neben einander stehen sie in der Mitte des Mittelgrundes und im höchsten Theile einer nach vorn abgestuften prächtigen Hochrenaissance-Halle; Plato weist mit erhobener Rechten gen Himmel, Aristoteles deutet mit ausgestreckter Hand auf den festen Boden, in dem wir wurzeln. Eine senkrechte Linie zwischen beiden würde das ganze Bild in zwei scharf unterschiedene Hälften theilen; und auf jeder Seite sind denn auch die Vorgänger und Anhänger jedes der beiden grofsen Denker in deutlicher Sonderung gruppirt, siebenundzwanzig hüben und siebenundzwanzig drüben, in den verschiedensten Stellungen und Thätigkeiten. Die Einzelgruppen, welche der grofsartigen Architektur in anmuthigster Linienschönheit eingefügt sind, sind noch freier, noch lebendiger, noch geistvoller als diejenigen der Disputà; ihre Zusammenfügung zur Gesammtkomposition ist nicht minder streng und harmonisch; die einzelnen Charaktere sind ebenso individuell durchgebildet und ebenso schön; auf der Seite des Aristoteles hat Raphael sich selbst in Begleitung seines Vorgängers Sodoma (nicht seines Lehrers Perugino)[1]) dargestellt. Einzelstudien zu dem Bilde haben sich in verschiedenen Sammlungen, der herrliche Karton zum Ganzen hat sich in der Ambrosiana zu Mailand erhalten.

Die Jurisprudenz. Das Deckenrundbild. Das Zwickelbild.

3. Die Jurisprudenz. Die »Justitia« mit Waage und Schwert im Deckenrundbild zeichnet sich weniger durch ihre Haltung, als durch die keusche Strenge ihres Blickes aus. Das historische Zwickelbild bringt das Urtheil Salomo's in ebenso schlichter und schöner wie sprechend lebendiger Komposition zur Anschauung.

Die Wandbilder.

Für die Hauptdarstellung stand an dieser Wand, die durch das Fenster in zwei ungleiche Hälften getheilt wird, kein so geschlossenes Halbrund zur Verfügung, wie an den beiden bereits besprochenen Wänden. Raphael wufste sich zu helfen. Mit kühnem Entschlusse stellte er drei Bilder statt eines dar. Auf dem schmaleren Höhenbilde links vom Fenster sehen wir, wie Kaiser Justinian im Purpurmantel und mit dem Lorbeerkranze dem Trebonianos seine Pandekten übergiebt, auf dem breiteren gegenübergelegenen, wie Gregor IX., der die Züge Julius' II. trägt, umgeben von seinen Kardinälen, in deren kernigen Köpfen Raphael eine Reihe von Zeitgenossen porträtirt hat, die Dekretalien ausgiebt. Es sind zwei Ceremonienbilder, welche als Muster ihrer Gattung gelten können. Im Halbrund über dem Fenster aber hat Raphael die drei Kardinaltugenden, welche der Rechtsprechung vor allem noth thun, die Weisheit, die Mäfsigung und die Festigkeit in drei anmuthig gruppirten weiblichen Gestalten verkörpert.

Die Poesie.

Die Gestalt im Deckenmedaillon. Das Zwischenbild.

4. Die Poesie. Die Gestalt an der Decke ist die schönste von allen, eine von göttlicher Begeisterung verklärte geflügelte Idealgestalt, die Raphaels eigenstem Innern entsprungen ist. Das Zwischenbild stellt den Sieg Apollon's, des Sangesgottes, über Marsyas, den Flötenbläser, mit drastischer Lebhaftigkeit dar.

Das Wandbild: Der Parnafs.

In's grofse Halbrund der Wand ragt auch hier ein Fenster hinein; und Raphael half sich hier in noch genialerer Weise als drüben; er blieb bei einer einzigen Darstellung und machte den unregelmäfsigen Raum seinem Zwecke dienstbar, indem er oben über dem Fenster die Höhe des Parnasses darstellte, auf dessen Gipfel unter Lorbeerbäumen Apollon, von den neun Musen um-

---

1) *Lermolieff:* Die Werke etc., S. 472.



Fig. 373.
Raphael: Die Befreiung Petri, Fresko
Rom, Vatikan.

ringt, fitzt und geigt, während die Abhänge des Berges, an denen eine grofse Anzahl der vornehmften Dichter des Alterthums und der Neuzeit gruppirt find, fich zu beiden Seiten des Fenfters hinabziehen. Links oben deklamirt Homer mit lauter Stimme; die übrigen laufchen oder führen nur leife Gefpräche. Alle Einzelheiten find köftlich gegen einander abgewogen; unfer Auge fühlt, was das Ohr der Dargeftellten hört.

Die Stanza d'Eliodoro.

Auf anderem Boden ftehen die Darftellungen der »Stanza d'Eliodoro«. Das Wort »Gott verläfst die Seinen nicht« würde das hier angefchlagene und in den vier hiftorifchen Hauptbildern variirte Thema am einfachften umfchreiben. Die gefchichtlichen Beifpiele des Willens Gottes, zum Wohle feiner Kirche mit Wunderthaten einzugreifen, follen aber zugleich als Spiegelbilder der Siege der römifchen Kirche unter Julius II. und Leo X. erfcheinen; und damit diefe Parallele nicht unbeachtet bleibe, erfcheinen diefe Päpfte, unter denen die Gemälde des Zimmers begonnen und vollendet wurden, hier felbft an Stellen, wo fie den hiftorifchen Zufammenhang gewaltfam zerreifsen: eine gefchichtliche Symbolik, der Raphael fich anbequemen mufste.[1]) Auf diefem neuen Boden bewegte fich der Meifter denn auch in neuer Weife. Die Stanza d'Eliodoro bezeichnet in manchen Beziehungen abermals eine höhere Entwicklungsftufe feiner Kunft. Er hat gelernt, dramatifche Handlungen mit dramatifcher Wucht und Gefchloffenheit darzuftellen; und er ift zu einer malerifcheren Behandlungsweife, einer gröfseren atmofpärifchen Vertiefung des Raumes und einer malerifch freier empfundenen Gruppenbildung hindurchgedrungen, zu Vorzügen, die freilich in feinen Tafelbildern in noch weit höherem Mafse als Fortfchritt zur Geltung kamen, als in diefen monumentalen Wand- und Deckengemälden.

Ihr Gefammtthema.

Ihre Deckenbilder.

Als Deckengemälde kommen in diefem Zimmer nur die vier Darftellungen der Gewölbekappen in Betracht, welche von reichen Renaiffance-Ornamentftreifen eingefafst und als ausgefpannte Teppiche ftilifirt find. Jede diefer fphärifchen Bildflächen enthält eine Darftellung aus dem alten Teftamente, welche als vorbildliches Beifpiel für die unten an der Wand erzählte Begebenheit aus der Kirchengefchichte gelten kann; doch fcheint Raphael diefe Bilder nicht mehr alle eigenhändig ausgeführt, fondern nur komponirt[2]) zu haben; als Kompofitionen aber find fie wichtig für des Meifters Entwicklungsgefchichte, weil fie offenbar unter dem Einflufs von Michelangelo's Decke der fixtinifchen Kapelle ftehen.

Die Wandbilder:

Die Vertreibung Heliodoros.

Das Wandbild, nach welchem das Zimmer feinen Namen erhalten, veranfchaulicht die wunderbare Vertreibung des fyrifchen Feldherrn Heliodoros aus dem Tempel zu Jerufalem. Auf lichtem Rofs, in goldenem Harnifch, von zwei leicht fchwebenden, Geifsel fchwingenden Himmelsjünglingen begleitet, fprengt der Bote Gottes durch den Tempel und über den bereits zu Boden geftürzten Räuber dahin. Vergebens fuchen feine Begleiter mit den Schätzen das Freie zu erreichen. Es ift eine Scene von aufserordentlicher Wucht in der Verfinnlichung der Handlung durch

1) Die Durchführung der Parallele verdanken wir *H. Hettner* a. a. O. S. 214—225.

2) Nach *J. C. Robinfon* (Oxforder Katalog p. 228—231) hätte Raphael von diefen vier Deckenbildern fogar nur die Berufung Noah's felbft komponirt; und *Springer* (a. a. O. S. 107—108) will noch den brennenden Dornbufch für Raphael retten. Ich fehe jedoch keinen genügenden Grund, Raphael irgend eine diefer vier Kompofitionen, in denen er eben abfichtlich auf Michelangelo's Formenfprache einzugehen fuchte, abzufprechen.

einen kühn herausgegriffenen Moment. Während fie die rechte Seite des Bildes einnimmt, fehen wir links die lebhaft bewegte Gruppe der durch die Erfcheinung geängfteten oder getröfteten Zufchauer, durch welche hindurch Papft Julius II. gerade von ftattlichen Trägern in den Tempel getragen wird, ein Anachronismus, welcher fich der Idee des Triumphes der Kirche immerhin vortrefflich anpafste. Das zweite Bild Raphaels in der Stanza d'Eliodoro, die »Meffe von Bolfena«, d. h. die Darftellung der Bekehrung eines zweifelfüchtigen deutfchen Priefters, welcher durch das Bluten einer Hoftie bei der Meffe zu Bolfena vom Wunder der Transfubftantiation überzeugt wurde, wirkt heutzutage wie eine im Voraus gegebene Antwort des Vatikans auf die Lehren Calvin's. Diefes Bild befindet fich wieder an einer der Fenfterwände und Raphael hat die räumliche Schwierigkeit hier ähnlich gelöft, wie auf dem Bilde des Parnaffes. Den erhöhten Chor mit dem Hochaltar, vor dem das Ereignifs fich abfpielt, hat er über das Fenfter, die emporführenden Stufen, auf denen das ftaunendbewegte Volk fich drängt, an beide Seiten desfelben verlegt. Papft Julius II. kniet betend dem Altar gegenüber, fo dafs es fcheint, als habe fein Gebet das Wunder vollbracht. An genialer Schönheit der Anordnung, an fprechender Wahrheit der Charaktere und warmer Tiefe der gediegenen Farbenpracht ift diefes Gemälde vielleicht das bedeutendfte der ganzen Reihe. Dem Heliodorusbilde gegenüber hat Raphael fodann die Gefchichte erzählt, wie Attila, der Hunnenkönig, der mit feiner berittenen Horde die rechte Seite des Bildes einnimmt, durch die Ueberredungskunft Papft Leo's I., der mit feinen Kardinälen von links heranreitet, noch mehr aber durch die gleichzeitige Erfcheinung der Apoftelgeftalten Paulus und Petrus über dem Haupte des Papftes vom Angriff gegen Rom zurückgehalten wird. Der Papft trägt die Züge Leo's X., unter dem diefes Bild erft vollendet wurde. Die plötzliche Verwirrung auf der Seite der Hunnen und die glaubensftarke Ruhe auf der Seite des Kirchenfürften find in einen überzeugenden Gegenfatz gebracht. Das vierte Bild diefes Zimmers endlich hatte fich wieder mit der unregelmäfsigen Bildfläche einer der Fenfterwände abzufinden, und nirgends hat der Meifter in höherem Grade als hier die Noth zur Tugend gemacht.[1]) Die Befreiung Petri aus dem Kerker ift dargeftellt (Fig. 373). Der Kerker, deffen gewaltiges Eifengitter uns einen Blick in's erleuchtete Innere geftattet, ift über dem Fenfter angebracht; und erleuchtet ift das Innere vom Himmelslicht, welches der Engel ausftrahlt, der im Begriffe ift die Ketten des im Winkel kauernden Gefangenen zu löfen. Die Treppen, welche vom Kerker herabführen, find rechts und links neben dem Fenfter angebracht; auf ihnen die fchlafenden Wächter; ein Kriegsknecht mit brennender Fackel weckt die Schläfer der linken Seite, an der rechten führt der Engel den Apoftel an der Hand in's Freie. Mehr als alle bewundernswerthen Einzelheiten diefes Bildes packte die Zeitgenoffen die virtuofe Behandlung des nächtlichen Dunkels, welches an mehreren Stellen von dem verfchiedenen Lichte des Mondes, der Fackeln und des Himmelsglanzes, der den Engel umfliefst, magifch erhellt wird.

Die Meffe von Bolfena.

Die Zurückweifung Attila's.

Die Befreiung Petri.

---

1) Eine Kompofition aus der Apokalypfe, welche, nach der Form zu urtheilen, urfprünglich für diefe Wand beftimmt gewefen, bewahrt die Louvre-Sammlung, jedoch nur eine Kopie, abgebildet bei *Müntz* a. a. O. p. 374.

Raphael zeigte sich eben auch in Bezug auf diese Wirkungen als Vollender dessen, was seine Vorgänger höchstens gewollt haben.

Allgemeines über die ersten beiden Stanzen.

Alle diese Bilder, von der »Disputà« bis zur »Befreiung Petri« führen uns ein gewaltiges Stück der Entwicklungsgeschichte Raphael's vor Augen. Sie zeigen uns, wie unverdrossen der Meister immer neue Probleme stellte und löste. Die »Disputà« bezeichnet den ersten Schritt von monumentaler Befangenheit zu strenger Schönheit; die »Vertreibung Attila's« und die »Befreiung Petri« bezeichnen den letzten Schritt, den die Wandmalerei thun kann, ohne sich durch allzu malerische Behandlung um ihr eigenes Selbst zu bringen.

Ihre Technik.

Alle diese Gemälde pflegen als »Fresken« bezeichnet zu werden. Dass sie auf den nassen Kalk gemalt worden, ist auch unzweifelhaft; ebenso unzweifelhaft aber erscheint es, dass Raphael sie erst für vollendet erklärte, nachdem er sie an vielen Stellen, wo die Wirkung es erheischte, al secco übergangen hatte; und ein ähnliches Verfahren dürfte sich bei näherer Untersuchung der italienischen Wandgemälde der goldenen Zeit in weit mehr Fällen herausstellen, als anerkannt zu werden pflegt.

Andere Wandbilder aus Raphael's erster römischer Periode. Der Jesaias in S. Agostino.

Aus der ersten römischen Periode Raphaels hat sich ausser den besprochenen Schöpfungen im Vatikan nur noch ein Bild in Freskotechnik erhalten,[1] die Darstellung des thronenden Propheten Jesaias an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino. Da sie übermalt ist, lässt sich nur ihre Formengebung noch beurteilen; gerade diese beweist, in wie hohem Grade Michelangelo's Propheten in der sixtinischen Kapelle es auch Raphael angethan hatten. Zum Glück war das jedoch nur eine vorübergehende Anwandlung.

Die Tafelbilder der ersten röm. Periode Raphael's.

Auch Raphael's Tafelbilder aus seiner ersten römischen Periode zeigen seine Entwicklung von den letzten Resten alt-umbrischer und alt-toskanischer Gebundenheit zur vollen malerischen Freiheit in überzeugender Weise. Wir werden nacheinander seine Bildnisse, seine nicht kirchlichen, aber religiösen Tafelbilder und seine Altarblätter aus dieser Zeit kennen lernen.

Die Bildnisse Julius' II. in d. Uffizien und im Pal. Pitti.

Unter den Bildnissen steht dasjenige Julius' II. voran. Der alte graubärtige Papst sitzt bequem in seinem Sessel. Der Ausdruck seines charaktervoll ausgeprägten Kopfes ist sinnend, nicht sorglos. Die Behandlung ist ausserordentlich energisch und stofflich. Von den verschiedenen Exemplaren, welche einander die Echtheit streitig machen, kommen in erster Linie diejenigen der Uffizien und des Pal. Pitti in Betracht. Aus historischen und stilistischen Gründen gebührt demjenigen der Uffizien der Vorzug.[2] Der früheren römischen Zeit müssen, wenn Raphael sie gemalt hat, auch das männliche Porträt der Petersburger Eremitage und das schöne Jünglingsbildniss beim Fürsten Czartorisky in Paris zugeschrieben werden. Sicher gehört ihr das Bildniss des jungen Bindo Altoviti in der Münchener Pinakothek an, ein schön aufgefasstes Werk, das in seinem gegenwärtigen Zustande jedoch kaum viel von des Mei-

Bildnisse in d. Eremitage zu Petersburg u. beim Fürsten Czartorisky zu Paris. Bindo Altoviti in der Münchener Pinakothek

1) Ueber untergegangene dekorative Arbeiten Raphaels aus dieser Zeit *E. Müntz* in der Gaz. d. Beaux-Arts vom 1. Aug. 1879 und a. a. O. p. 387.

2) Für das Pitti-Exemplar: *Passavant* a. a. O. II, p. 94, *Lübke* im Rafaelwerk, Text. S. 57. — Unentschieden: *Springer* a. a. O. S. 191, *Lübke* in d. Gesch. d. it. Mal. II, S. 289; *Müntz* a. a. O. p. 402. — Entschieden für das Uffizienexemplar, wie der Verfasser, auch die 4. Aufl. von *Burckhardt's* Cicerone, S. 659.

ſters eigener Hand zeigt.[1]) Endlich iſt das Porträt einer feurigen, aber ſchlichten, halbnackten Schönen, der ſog. »Fornarina«, zu erwähnen. Von den meiſten Kennern wird das Exemplar der Galerie Barberini in Rom für echt gehalten.[2])

Die »Fornarina« des Pal. Barberini zu Rom.

Religiöſe Bilder.

In den religiöſen Galeriebildern dieſer Epoche wiederholte Raphael mit geringen Variationen die Motive ſeiner florentiniſchen Madonnen und heiligen Familien; doch wurde die Auffaſſung jetzt weihevoller, die Behandlung breiter und ſtofflicher, die Färbung naturaliſtiſcher, und in der Landſchaft verſchwinden die konventionellen peruginesken Bäume und kommen immer treuere Naturſtudien zum Vorſchein. Das einfache Motiv der Mutter mit dem Kinde zeigen nur noch wenige dieſer Bilder, von denen dasjenige der Bridgewater Gallery zu London (Lord Ellesmere) am bekannteſten iſt. Um ſo zahlreicher ſind die Bilder, welche die Madonna, das Chriſtkind und den kleinen Johannes zeigen.

Die Madonna der Bridgewater Gallery.

Von dieſen ſchlieſst die noch ganz florentiniſch gedachte »Madonna aus dem Hauſe Alba« in der Petersburger Galerie ſich in ihren ſchlichten Motiven an die »Schöne Gärtnerin« an, während ihre Rund-Kompoſition als ſolche zur Madonna della Sedia hinüberleitet, wie ſich die Entwürfe beider Bilder denn auch auf einem und demſelben Blatte des Liller Muſeums befinden. Den römiſchen Hintergrund verräth die breiter aufgefaſste Landſchaft des Petersburger Bildes, und unverkennbar römiſchen Charakter trägt auch die Ruinenlandſchaft der »Madonna mit dem Diadem« im Louvre zu Paris. Sehr ſchön iſt die »Madonna Aldobrandini« der Londoner Nationalgalerie, eine frei und groſs bewegte, friſch und wahr gefärbte Darſtellung, welche durch die ſtattliche Rundbogenhalle, die ſie umrahmt, einen Zug monumentaler Würde erhält.

Die Madonna des Hauſes Alba.

Die Madonna mit dem Diadem.

Die Madonna Aldobrandini.

Zu dieſer Gruppe gehört aber auch das weltberühmte Rundbild der »Madonna della Sedia« im Pal. Pitti zu Florenz. Auf einem Seſſel (sedia) ſitzt die mit dem römiſchen Kopftuche und einem buntgemuſterten Schultertuche angethane glückliche Mutter, blickt mit dem Ausdrucke zärtlichen Stolzes den Beſchauer an und drückt den Knaben, der auf ihrem Schooſse ſitzt, feſt und innig an ſich, während der kleine Johannes mit anbetend gefalteten Händen ſeitwärts ſteht und ſich hier vom dunklen Hintergrunde abhebt: ein rein menſchliches Bild ſüſseſten Mutterglückes, wunderbar ſchön in's Rund komponirt, prächtig in der flotten und doch ſorgfältigen maleriſchen Behandlung.

Die Madonna della Sedia.

Nahe verwandt iſt die »Madonna della Tenda« in der Münchener Pinakothek (nicht eigenhändige Wiederholung in der Turiner Galerie). Der halb zurückgeſchlagene Vorhang (tenda), von dem ſich ihr edles Profil unter dem Schutze eines orangefarbenen Kopftuches abhebt, iſt grün, ihr Kleid hellroth, ihr Mantel blau; die Fleiſchtöne ſind warm, das Kolorit iſt geſund, der maleriſche Vortrag breit und ſicher.[3])

Die Madonna della Tenda.

Hier ſchlieſst ſich ſodann die feierlich-ſtrenge Kompoſition der »Madonna mit den Kandelabern« im Beſitze der Erben Munro zu London an. Die beiden Kandelaber, welche hinter Maria's Schultern brennen und die beiden Engelköpfe, welche hier an die Stelle des kleinen Johannes treten, geben

Die Madonna mit den Kandelabern.

---

1) *H. Grimm* hat ſeine Anſicht, dieſes Bild ſei ein Selbſtporträt Raphaels, am ausführlichſten in ſeinem »Leben Raphaels«, S. 241 ff. vertheidigt. Wir theilen dieſe Anſicht durchaus nicht.

2) Dagegen *Lermolieff* im Repertorium V, S. 104.

3) *Lermolieff's* Urtheil über die Erhaltung des Bildes (»die Werke etc.«, S. 68) erſcheint mir zu ungünſtig.

in Verbindung mit dem feierlicheren Ausdruck diesem Bilde eine religiöse Weihe, in welcher sich die kirchlichere Gesinnung wiederspiegelt, die am Ende dieser Epoche auf dem lateranischen Koncil zum Durchbruch kam. Doch ist das Bild wohl nicht ganz eigenhändig ausgeführt. [1]) Die einzige figurenreichere heilige Familie, welche hierher gehört, wird die »Madonna del divino amore« genannt und befindet sich im Neapler Museum; und auch hier bricht die kirchlichere Strömung sich Bahn: die Madonna faltet hinter dem Rücken des Kindes auf ihrem Schoosse die Hände und betet es an. Elisabeth und der Johannesknabe sind auch zugegen, die beiden Mütter sitzen traulich nebeneinander auf einer Bank in stattlicher Bogenhalle, in deren Mittelgrunde Joseph einsam schreitet. Die Komposition ist sehr schön, die Ausführung scheint aber auch hier zum Theil kälteren Schülerhänden überlassen gewesen zu sein.

Die Madonna »del divino amore«.

Altarblätter. Die Madonna di Loreto.

Von den Altarblättern, die Raphael in dieser Periode gemalt hat, ist die unter dem Namen der »Madonna di Loreto« bekannte Darstellung, welche Julius II. für die Kirche S. Maria del Popolo hatte malen lassen, nur in Kopien bekannt. Das Christkindchen liegt im Bette; erwachend streckt es die Aermchen nach seiner Mutter aus, welche den Schleier, mit dem es bedeckt war, emporhebt, während Joseph, auf seinen Stab gelehnt, missmuthig über ihre Schulter blickt. Zwei erhaltene, eigenhändig ausgeführte Altarblätter, die Raphael unter Julius II. geschaffen, aber zeigen ihn auf der Höhe seiner Kraft; die »Madonna di Fuligno«, welche 1511 für die Kirche S. Maria Araceli in Rom gemalt worden war, sich später in einer Kirche zu Fuligno befand, jetzt aber eine Zierde der vatikanischen Galerie ist, und die »Madonna mit dem Fische«, welche sich ursprünglich in S. Domenico maggiore zu Neapel befand, jetzt aber ein Hauptbild des Madrider Museums ist.

Die Madonna di Fuligno.

Die »Madonna di Fuligno« zeigt Raphaels malerische Qualitäten in ihrem höchsten Glanze; die Komposition ist schlicht, aber durch die verschieden gerichteten Blicke der Heiligen von innen heraus belebt. Maria und das Kind in ihrem Arme blicken von den Wolken, auf denen sie in einer Glorie von Engelköpfen thronen, milde zur Erde hinab. Links unten kniet der hl. Franciskus und schaut mit verklärter Inbrunst gen Himmel, während Johannes der Täufer, der neben ihm steht, zum Bilde hinausblickt und den Beschauer mit erhobener Rechten zu der Erscheinung emporweist. Rechts kniet der Stifter des Bildes, Sigismondo Conti, der Geheimschreiber des Papstes; hinter ihm steht der hl. Hieronymus und empfiehlt ihn der Madonna, indem er sein Haupt berührt; in der Mitte aber steht ein nackter Flügelknabe, welcher mit beiden Händen eine Inschrifttafel hält. Das Erstaunlichste an diesem Bilde ist die Energie der malerischen Durchführung. Die vier Männer sind äusserst individuell aufgefasste Charaktere, welche, ohne dass ihrer erhabenen Schönheit etwas vergeben würde, in Köpfen, Händen und Gewändern mit intensivstem Realismus durchgeführt sind; die Landschaft, in deren Hintergrunde über der Stadt man einen Regenbogen und eine (auf verschiedene Weise erklärte) Feuerkugel sieht, ist in der Glut und Klarheit der Farbe von einer Wahrheit der Naturanschauung, die später nur wenige Landschafter von Fach erreicht haben; die

1) Ein vielleicht »echteres« Exemplar im Besitze *J. C. Robinson's*. Briefliche Mittheilung *J. P. Richter's* aus London.

Himmelsglorie ift von einem vifionären Goldton durchleuchtet, der im voraus an Murillo erinnert; und die Glaubensinbrunft, die den Grundton des Bildes angiebt, kommt in allen Köpfen mit überzeugender Tiefe zum Ausdruck. Wenn Raphael nichts als die Madonna von Fuligno gemalt hätte, fo würde er doch als einer der gewaltigften Techniker und tiefften Künftler auf dem Gebiete der Malerei daftehen.

Die Madonna mit dem Fifch.

Die »Madonna mit dem Fifch« erftrebt keine fo grofsartige Vertiefung des Raumes und der Atmofphäre. Die Jungfrau thront hier vor einem halb zurückgefchlagenen Vorhang. Das Chriftkind wendet fich lebhaft dem jungen Tobias zu, der, vom Erzengel Raphael geführt und vorgeftellt, links an den Thronftufen kniet und feinen Fifch an der Angelfchnur trägt, zugleich aber greift es wie zufällig mit feiner Linken in das mächtige Buch des rechts ftehenden hl. Hieronymus. Die Kompofition ift freier als diejenige irgend eines anderen Altarblattes Raphaels. Die Charaktere find grofs und liebenswürdig. Der malerifche Vortrag ift von wunderbarer Frifche und Freiheit. Die warme, leuchtende Färbung ift von innerer Harmonie befeelt (Fig. 374).

Raphael's letzte Epoche.

Somit ftehen wir an der Schwelle der letzten Schaffens-Epoche Raphaels. Durch eine Ueberfülle von Aufträgen gedrängt, arbeitet er mehr in die Breite. Seine Kompofitionen find herrlicher als je; aber nur wenig mehr führt er ganz eigenhändig aus; diefes wenige zeigt jedoch, dafs er fich immer noch weiter zu entwickeln ftrebte, dafs er befonders an flüffiger, malerifcher Breite des Vortrags immer noch zu gewinnen fuchte. Wollen wir auch hier wieder zunächft feiner Wandgemälde gedenken, fo müffen wir mit den Betrachtungen der ferneren Kompofitionen, die er für die vatikanifchen Zimmer fchuf, beginnen.

Die dritte Stanza.

Die dritte der Stanzen (1514—1517) wird nach einem der Bilder (unten S. 654) das Zimmer der Feuersbrunft, die »Stanza dell' Incendio« genannt. Die Deckenbilder, welche Perugino hier gemalt hatte, liefs Raphael ftehen. Es handelte fich alfo nur noch um die Ausfchmückung der vier Wände, deren unterer Theil mit mächtigen thronenden Fürftengeftalten hoher Befchützer der Kirche gefchmückt ift. In den Hauptbildern liefs Leo X., der nur fymbolifch zu rechtfertigenden Anachronismen der Stanza d'Eliodoro müde, Grofsthaten aus der Gefchichte wirklicher Päpfte darftellen; doch wählte er feinem Namen zu Liebe die Gefchichte feiner Namensvorgänger, Leo's III. (800—816) und Leo's IV. (847—858). Aus dem Leben des erfteren wurde zunächft die Krönung Karls des Grofsen [1]) dargeftellt. Ueber dem Fenfter, welches hier nur ganz unten links in das Bild hineinragt, ordnete Raphael, gefchickt wie immer, die Sängertribüne feines Feftraumes an. Uebrigens ift es ein grofsartiges Ceremonienbild. Die gefchloffenen Reihen der zufchauenden Bifchöfe find mit hohem Stilgefühl gruppirt, und die halbnackten Hünengeftalten der Träger, welche mit Gefchenken die Saalftufen hinanfteigen, bilden einen lebendigen Gegenfatz zu ihnen.

Ihre Deckenbilder. Ihre Sockelfiguren. Die Wandbilder. Die Krönung Karls d. Gr.

Der Reinigungseid Leo's III.

Auf dem zweiten Bilde ift der Reinigungseid Leo's III. dargeftellt, der zu den Triumphen der Päpfte gerechnet wird, weil er ihn freiwillig leiftete, gerade

1) Der Zeit ihrer Ausführung nach folgen die beiden hier zuerft genannten Bilder, welche frühere Ereigniffe darftellen, auf die anderen beiden. Intereffante Daten zu ihrer Erklärung giebt *H. Hettner*, a. a. O. S. 225—232.

um Karl den Grofsen nicht als Richter anzuerkennen. Die Kompofition zu beiden Seiten des Fenfters und über demfelben erinnert an diejenige der »Meffe von Bolfena«. Es ift die ftrengfte Kompofition diefes Saales.



Fig. 374. Raphael: Die Madonna mit dem Fifch. Madrid, Mufeo del Prado.

Der Seefieg bei Oftia.

Das dritte Bild ftellt den Seefieg bei Oftia dar, den die Truppen Leo's IV. 844 über die Sarazenen erfochten. Die bewegte Scene, wie die widerftrebenden Gefangenen von den römifchen Kriegern gezwungen werden, knieend dem

am Geftade thronenden Papfte zu huldigen, nimmt den ganzen Vordergrund ein; und das Ringen diefer michelangelesk-muskulöfen Geftalten mit einander bedingt den künftlerifchen Eindruck des Bildes.

Der Brand im Borgo.

Das vierte Bild endlich, nach dem das Zimmer benannt worden, ftellt den Brand im Borgo, einem Stadttheile Roms, dar. Papft Leo IV., welcher den Flammen Einhalt gebot, indem er das Zeichen des Kreuzes fchlug, ift im Hintergrunde in der Loggia des Vatikans fichtbar. Im Vordergrunde fehen wir die brennenden engen Gaffen und die lebhaft bewegten Volksgruppen: rechts prachtvolle Geftalten, im Begriffe das Feuer mit Waffereimern zu löfchen, links nicht minder fchöngebaute Leute, welche einem brennenden Haufe nackt, wie das Element fie überrafcht hat, entfliehen. Das Wunder und die Gefchichte treten hier ganz zurück. Es ift eine grofsartig bewegte Darftellung aus dem täglichen Leben. So etwas war damals noch ganz neu; wir begreifen daher das Auffehen, welches diefe prächtige Kompofition erregte.

Entwürfe zu diefen Bildern.

Eigenhändig ausgeführt hat Raphael leider fchon kein einziges diefer Bilder, man erkennt vielmehr die Hände verfchiedener feiner Schüler. Es ift fogar fraglich, ob er die Entwürfe, mit Ausnahme des ficher von ihm herrührenden zum »Borgobrande«, wirklich ganz felbft durchkomponirt hat;[1]) wie forgfältig er aber auch diefe Kompofitionen durch Naturftudien vorbereitet hatte, zeigen die Handzeichnungen verfchiedener Sammlungen: zum »Incendio« befonders diejenigen in der Albertina und den Uffizien, zur »Schlacht bei Oftia« in der Albertina und in Oxford; doch find die prächtigen Oxforder Studien bei der Ausführung eben ganz verändert worden, ja, eine Gruppe kämpfender nackter Männer, welche auf einem der fchönften Blätter (Robinfons Katalog No. 102) erhalten ift, ift auf dem Bilde überhaupt nicht zur Darftellung gekommen. Zur »Krönung Karls des Grofsen« endlich befitzen die Albertina, die Düffeldorfer Akademie und der Herzog von Aumale Studienblätter.

Der Konftantinsfaal.

Die vierte und letzte »Stanza« ift der Konftantinsfaal, weitaus der gröfste Raum diefer Reihe, deffen malerifche Ausfchmückung aber auch weitaus am wenigften von Raphaels eigener Hand zeigt.[2]) Die Ausführung fällt fogar erft nach feinem Tode. Nur den Plan zum Ganzen wird er gemacht haben; feine Einzelentwürfe wurden zum Theil durch andere von anderer Hand erfetzt. Die geftellte Aufgabe war hier am reinften hiftorifch. Die Gründung der chriftlichen Kirche unter Konftantin follte dargeftellt werden. Raphael hatte die Abficht,[3]) in den vier Hauptbildern die Erfcheinung des Kreuzes, die Schlacht Konftantins gegen Maxentius, die Vorführung der Gefangenen und endlich die Legende zu veranfchaulichen, nach welcher Papft Sylvefter das Abfchlachten unfchuldiger Kinder vereitelte, in deren Blute Konftantin fich zu baden beabfichtigte, um fich von einem Leiden zu heilen. Die letzteren beiden Entwürfe wurden fpäter durch die Darftellungen der Taufe Konftantins und der Schenkung Roms erfetzt, mit denen Raphael alfo überhaupt nichts zu thun hat. Auf ihn gehen vielmehr nur die beiden zuerft genannten Darftellungen und einige der alle vier Bilder flankirenden Papftfiguren in den gemalten Nifchen zwifchen

Raphael's Antheil an demfelben.

1) *J. C. Robinfon* im Oxford-Katalog p. 239.

2) *Vafari* fagt in Bezug auf Raphael von diefem Saale auch nur »alla quale diede principio«. *Ed. Milanesi* IV, p. 369.

3) *Seb. del Piombo's* Brief in *Gotti's* »Vita di Michelangelo« I, p. 138.



Fig. 375. Raphael: Wand-Dekorationen in den Loggien des Vatikans.

den sechzehn allegorischen Gestalten zurück. Was nun die Darstellung der Erscheinung des Kreuzes betrifft, so zeigt der Vergleich von Raphaels Entwurf (im Besitze des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth) mit dem Gemälde, dafs der ausführende Künstler sich auch hier einige derbe Zuthaten erlaubt hat, die Raphaels Geistesart widerstreiten. Das Hauptinteresse des Saales aber nimmt trotz seiner kalten und manierirten Ausführung durch Schülerhände das Riesenbreitbild der Konstantinsschlacht in Anspruch. Dafs für alle Haupttheile dieses Bildes ein eigenhändiger Entwurf Raphaels vorgelegen habe, nehmen wir an, wenn wir als solchen eine Zeichnung der Louvresammlung auch nicht anerkennen können, wie denen auch das Stück des Kartons, welches sich in der Ambrosiana zu Mailand befindet, die rohere Hand Giulio Romano's zeigt. Das Gemälde ist die erste grofsartige, künstlerisch durchkomponirte Darstellung eines Massenkampfes, den die Kunstgeschichte kennt. Rechts sieht man den Tiber und die Brücke, links die Campagna, über welche das christliche Heer heranbraust. Kaiser Konstantin sprengt hoch zu Rosse in der Mitte des Bildes daher. Die siegreichen Engel Gottes schweben über seinem Haupte; und der Sieg ist gerade entschieden. Die Heiden haben sich auf der Brücke bereits zur Flucht gewandt; auf dem Strom suchen sie sich in Böten zu retten; andere ringen zu Fufs und zu Rofs mit den Wellen; hinabgestofsen werden alle, die nicht erschlagen oder gefangen genommen worden sind. Die Durchbildung der einzelnen Gruppen ist ebenso bewundernswerth wie die Bewegung der Massen. Die Oxforder Sammlung (Robinson No. 143) besitzt die Kreidezeichnung von Raphaels eigener Hand, welche die Akte der beiden rechts mit den Fluthen kämpfenden Soldaten zeigt.

Die Erscheinung des Kreuzes. *Die Konstantinsschlacht.* *Entwürfe zu ihr.*

Wichtig für die Kenntnifs der technischen Versuche, die damals die Künstler beschäftigten, ist der Umstand, dafs zwei der allegorischen Sockelfiguren, welche die »Gerechtigkeit« und die »Milde (Unschuld?)« darstellen, nach dem Recepte, für welches Sebastiano del Piombo damals Propaganda machte (oben S. 598), mit Oelfarben auf die Wand gemalt worden sind; bei der Ausführung der übrigen Bilder aber kehrten Raphael's Schüler zur Freskotechnik zurück.

Technische Versuche.

Aus dem Konstantinssaale gelangt man in die Arkadengalerie, welche, ursprünglich nach aufsen geöffnet, jetzt durch Glasfenster geschlossen, an dieser Seite des Damasus-Hofes entlang läuft. Die Architektur der dreizehn, zwischen Rundbogen eingespannten Kreuzgewölbe rührt von Bramante her. Die dekorative Ausschmückung dieser »Loggien« aber übertrug Leo X. Raphael. Doch verfertigte dieser auch hier nur die Zeichnungen, ja auch diese nicht alle selbst, und überliefs die Ausführung, die er, da sie 1519 vollendet war,[1]) noch erlebte, seinen Schülern. Selbst die mit Bister getuschten und mit Weifs gehöhten Federzeichnungen zu den Hauptbildern, welche in verschiedenen Sammlungen existiren, sind nur als Atelier-Entwürfe anzusehen. Von Raphaels Originalzeichnungen haben sich nur ganz wenige (in Windsor, in Oxford, in der Albertina) erhalten.[2]) Gleichwohl ist die Gesammtdekoration durchaus vom Geiste Raphaels durchweht. Die zweiundfünfzig Hauptbilder füllen die Kappenfelder der dreizehn Kreuzgewölbe. Die Pfeiler und alles übrige sind auf's reichste mit jenen Ornamenten geschmückt, welche damals in engem

Raphael's Loggien im Vatikan. *Die Entwürfe zu den Hauptbildern.* *Die Gesammtdekoration.*

1) Man sehe den von *E. Müntz* a. a. O. p. 451 veröffentlichten Brief eines Zeitgenossen vom 27. Dec. 1519.
2) *A. Springer* a. a. O. S. 328—329.

Der Grottesken-ftil.

Anfchlufs an die leichten, phantaftifchen Motive der römifchen Spätzeit, wie fie befonders in den Titusthermen zum Vorfchein gekommen waren, unter dem Namen von »Grottesken«[1]) wieder Mode geworden waren (Fig. 375). In der

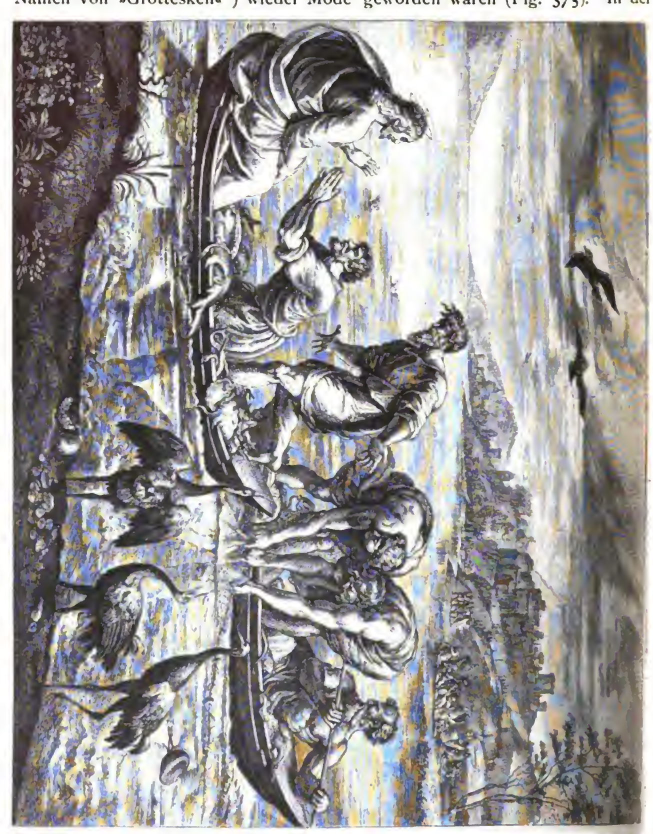


Fig. 376. Raphael: Der wunderbare Fifchzug. Rom, Sixtinifche Kapelle.

1) Als Entdecker der Grottesken nennt *Vafari* ausdrücklich einen gewiffen »*Morto da Feltre*«. Ihre erfte Anwendung fcheint von Pinturicchio in den Appartamenti Borgia des Vatikans (1493) ftattgefunden zu haben. Der Ausdruck »Grottesken« findet fich zuerft in Pinturicchio's Kontrakt vom 29. Juni 1502 über feine Dekoration der Dombibliothek zu Siena. Vgl. *A. Schmarfow* im Jahrbuch der preufs. Kunftfammlungen II, S. 132—144. Das Hauptverdienft an diefer Geftaltung der Loggiendekoration giebt Vafari aber dem *Giovanni da Udine* (f. unten).

Geſchichte der Dekoration ſind ſie als höchſte Stufe einer ganzen Gattung von epochemachender Bedeutung. Für die Geſchichte der eigentlichen Malerei

Die Hauptbilder an den Decken.



Fig. 377. Raphael: Paulus predigt in Athen, Karton. London, Kenſingtonmuſeum.

aber kommen hauptſächlich jene zweiundfünfzig Deckenbilder in Betracht, von denen die erſten achtundvierzig Scenen aus dem alten Teſtament, die letzten vier aber die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Taufe

Chrifti und das Abendmahl darftellen. Man hat diefen grofsen Bildercyklus auch »Raphaels Bilderbibel« genannt; und wenn auch den Schilderungen aus dem Leben Davids und Salomons und den vier Bildern aus dem neuen Teftamente nur Entwürfe von Schülerhänden zu Grunde liegen, fo bleiben doch noch vierzig Kompofitionen in zehn Arkaden übrig, welche wir als Erfindungen Raphaels anfehen; und feine Gabe, mit wenigen Geftalten fchlicht und einfach, aber fchön und lebendig zu erzählen, ift gerade in diefen Kompofitionen zur reifften Entfaltung gelangt. In den Schöpfungsbildern konnte der Meifter fich freilich nicht von Michelangelo's Darftellungen in der Sixtinifchen Kapelle befreien. Dazu war es ihm ein viel zu grofses Bedürfnifs, fich alles Befte, was er fah, anzueignen. In den Gefchichten Adams und Eva's aber, den fchönften der ganzen Reihe, ift er wieder ganz er felbft; und fchöner, als hier, find Menfchen niemals dargeftellt worden. Dann folgen in langer Reihe die übrigen biblifchen Scenen, die immer figurenreicher werden, je weiter das Menfchengefchlecht fich zu der Zeit, von der fie erzählen, über die Erde verbreitet hatte. Bald feffelt uns ihre idyllifche Ruhe und Einfachheit, bald ihre dramatifche Lebendigkeit, immer die volle Klarheit des dargeftellten Augenblicks und die vollkommene Linienfchönheit in den Bewegungsmotiven und in der Gruppenbildung.

Raphaels Fresken i. d. Sala de' Palafrenieri.

Die Darftellungen Chrifti und der zwölf Apoftel, welche nach Raphaels Entwürfen in der Sala vecchia de' Palafrenieri des Vatikans ausgeführt wurden, find leider in fremdem Stile ganz überarbeitet worden. Im Vatikan kommt jedoch noch das Badezimmer des Kardinals Bibbiena in Betracht, welches um 1516, theils nach Raphaels, theils nach feiner Schüler Entwürfen, aber ganz von Schülerhänden mit »Grottesken« und mit erotifch-lüfternen Bildern aus dem Leben der Venus und dem Treiben Amors gefchmückt wurde.

Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena.

Raphaels Kartons für die Teppiche der Sixtinifchen Kapelle.

Auch in die Sixtinifche Kapelle follte Raphael feinen Einzug halten. Die Wandfockel unter den grofsen Gemälden der toskanifchen und umbrifchen Meifter des 15. Jahrhunderts bedeckten alte Teppiche, deren primitive Zeichnung allzuhart gegen Michelangelo's Deckenbilder abftechen mochte. Leo X. beauftragte Raphael, die Kartons für neue Teppiche anzufertigen.[1] Sie follten zehn Darftellungen aus der Apoftelgefchichte enthalten; und die Kartons zu denfelben, welche der Meifter mit nur untergeordneter Beihülfe feiner Schuler 1515—1516 malte, gehören zu feinen reifften und köftlichften Werken. Dafs er auf den Gobelins-Stil nicht genügend einging, mag die Gefchichte der Kunftgewebe rügen; die Gefchichte der Malerei bewundert die Kartons als folche und fieht in ihnen unerreichte Mufter hiftorifcher Darftellungsweife.

Ihre zehn Darftellungen.

Die zehn Ereigniffe, welche Raphael darftellte, waren: 1) der wunderbare Fifchzug; 2) die Uebergabe der Schlüffel an Petrus; 3) die Steinigung des Stephanus; 4) die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes; 5) der Tod des Ananias; 6) die Bekehrung des Paulus; 7) die Beftrafung des Elymas; 8) das Opfer zu Lyftra; 9) Paulus in Athen; 10) feine Befreiung durch ein Erdbeben. Nicht erhalten haben fich die Kartons zur dritten, zur fechften und zur zehnten diefer Darftellungen. Die übrigen fieben befinden fich im South Ken-

1) *G. F. Waagen:* »Die Kartons von Raphael« (mit Anmerkungen von *A. Woltmann*) in feinen »Kleinen Schriften«, Stuttgart 1875, S. 208—225.

fington Mufeum zu London und gehören, obgleich fie vielfach gelitten haben, wie fie ja, um als Webevorlagen zu dienen, zerfchnitten werden mufsten, immer noch zu den herrlichften Kunftwerken der Erde. Meifterhaft ift auf dem Bilde des wunderbaren Fifchzugs (Fig. 376) in dem einen der beiden Nachen, die nebeneinander auf dem See fchwimmen, die geiftige Bewegung des Petrus und des Andreas beim Erkennen der Göttlichkeit ihres Bootsgenoffen, nicht minder meifterhaft die körperliche Anftrengung der ahnungslos weiterfifchenden Männer in dem anderen Nachen gefchildert; und die Kraniche rechts vorn am Ufer thun ein Stück idyllifcher Naturpoefie hinzu. Die Darftellung der Uebergabe der Schlüffel erinnert in der ruhigen Ifokephalie der Gruppen noch lebhaft an Masaccio's »Zinsgrofchen« (oben S. 148). Das Gemälde der Heilung des Krüppels beherrfchen die mächtig gewundenen, reich mit Reliefbildern gefchmückten Tempelfäulen, die wenigftens diefe Darftellung nicht als zu einfach für den Teppichftil erfcheinen laffen. Von mächtig monumentaler Haltung find die Kompofitionen des Todes des Ananias, der Beftrafung des Elymas und des Opfers zu Lyftra. In der grofsartigften Weife aber verbindet die Darftellung der Predigt Pauli in Athen die monumentale Haltung mit den fchönften Einzelmotiven in den Gewändern und Köpfen und mit einer ruhigen, erbaulichen geiftigen Stimmung. Eine Predigt zu malen, müfste a priori für unmöglich erklärt werden. Raphaels künftlerifche Ueberlegenheit aber hat hier das Unmögliche möglich gemacht. Wir glauben zu hören und mit den innerlich bewegten Zuhörern mitzuempfinden, was Paulus predigt (Fig. 377).

Ihre Schickfale.

Raphael fah die nach diefen Kartons in Brüffel [1]) gewebten Wandbehänge, welche 1519 in Rom ankamen, noch in der Sixtinifchen Kapelle hängen. Aber lange hingen fie dort nicht; fie wurden bald theils verfetzt, theils geraubt. Erft zu Anfang unferes Jahrhunderts kehrten fie, gefammelt, in den Vatikan zurück, wo fie gegenwärtig in der Kunftfammlung aufbewahrt werden. Die Brüffeler Fabrik wiederholte die Teppiche übrigens; und folche Wiederholungen einer Reihe derfelben befitzen das Berliner Mufeum, die Dresdner Galerie und das Madrider Schlofs. Raphael hatte aufserdem den erften Entwurf, den die Oxforder Sammlung befitzt, fchwerlich aber einen ausgeführten Karton für einen Teppich mit der Krönung Mariä gefchaffen, der erft lange nach Raphaels Tode fertig wurde, fpäter verfchollen war, feit einiger Zeit aber mit den anderen im Vatikan aufbewahrt wird.

Wiederholungen der Teppiche in Berlin, Dresden und Madrid.

Teppich mit der Krönung Mariä.

Auch die Teppichfolge, welche Chrifti Leben darftellt, und fich jetzt an demfelben Orte befindet, hatte Leo X. bei Raphael beftellt; aber diefer hat höchftens einige flüchtige Skizzen für einige derfelben geliefert. Sie zeigen nur ganz im allgemeinen den Charakter der Schule Raphaels.

Die Teppichfolge aus Chrifti Leben.

Endlich beauftragte Leo X. Raphael noch, Fresken für die Kapelle des Jagdfchloffes La Magliana am Tiber zu fchaffen. Der Meifter lieferte die Entwürfe, liefs fie aber von Schülerhänden ausführen. Das Bild des Martyriums der hl. Cäcilie wurde durch die Barbarei des Befitzers erft 1830 muthwillig zerftört, ift aber in einem Stiche Marc Anton's erhalten. Die Darftellung Gottvaters zwifchen blumenftreuenden Engeln aber kam 1873 in's Louvre zu Paris.

Die Fresken aus La Magliana (Louvre, Paris).

---

1) *Eug. Müntz*, zuletzt in feinem »Raphaël«, p. 479 ff.

Die Fresken aus der fog. Villa Raphaels (Gal. Borghefe, Rom).

Bei diefer Gelegenheit fei denn auch der Fresken aus der fog. Villa Raphaels gedacht, welche fich in der Galerie Borghefe zu Rom befinden.



Fig. 378. Raphael: Galatea, Fresko. Rom, Villa Farnefina.

Raphaels Schüler führten fie aus. Dem »Götterfchiefsen« (oben S. 593) legte fie eine Zeichnung Michelangelo's zu Grunde, der »Hochzeit Alexander-

und Rhoxane's« aber einen Entwurf Raphaels, den die Albertina zu Wien bewahrt.

Die Propheten und Sibyllen in S. Maria della Pace.

Auf monumentalem Gebiete kommen nun nur noch die bedeutenden Werke in Betracht, welche Raphael für den reichen römifchen Kaufherrn Agoftino Chigi fchuf. Von feinen religiöfen Fresken gehören die Sibyllen und Propheten in der Kirche S. Maria della Pace hierher. Es find zwei getrennte Bilder über dem erften Bogen zur Rechten des Eintretenden. Das Sibyllenbild ift das untere und fchmiegt fich, mit dem überlegenften Raumgefühl komponirt, an den Bogen an. Mit Infchrifttafeln und Spruchbändern ausgerüftet, mit Engeln gruppirt, heben die cumäifche, die perfifche, die phrygifche und die tiburtinifche Sybille fich in warmer, harmonifcher Farbenpracht vom dunklen Grunde ab. Ihre innere Erregung fpiegelt fich in ihren Geberden und ihrem Ausdruck wieder. Dafs fie durch Michelangelo's Sibyllen infpirirt worden, ift unverkennbar; und doch zeigen fie in jeder Linie Raphaels eigenfte Eigenart. Vafari nannte fie fein fchönftes Werk. Zu den vier Propheten, welche über ihnen dargeftellt find, hat der Meifter dagegen nur flüchtige Entwürfe gemacht.

Die übrige Dekoration der Kapelle Chigi diefer Kirche.

Ferner zeichnete Raphael feinem reichen Gönner nicht nur die Entwürfe für die Architektur und die Plaftik der Kapelle Chigi in der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom, fondern auch die Kartons für die halb heidnifchen, halb chriftlichen, fymbolifch-aftronomifchen Deckenbilder diefes Raumes, welche in Mofaik ausgeführt wurden. Die eigenhändigen Skizzen Raphaels befitzt die Oxforder Sammlung (Robinfon No. 128 und 129).

Raphaels Gemälde in der Villa Farnefina.

Die Hauptwerke, welche er im Auftrage Chigi's fchuf, waren aber die Wand- und Deckengemälde in deffen von Baldassare Peruzzi erbautem Gartenpalafte jenfeits des Tibers. Diefes fchöne Gebäude, welches von feinen fpäteren Befitzern den Namen der »Villa Farnefina« behalten hat, gehört gegenwärtig dem fpanifchen Duque de Ripalda. Raphaels Fresken [1]) in zwei Hallen des Erdgefchoffes aber gehören nicht nur zu den anziehendften Kunftfchöpfungen der Erde, fondern nehmen unter den Schöpfungen des Meifters als Fresken aus der antiken Mythologie auch eine eigenthümlich bedeutfame Stellung ein. Wie klar und rein auch die heitere Fabelwelt des klaffifchen Alterthums fich in feiner Seele wiederfpiegelte, in wie hohem Mafse gerade er berufen war diefen ewig jungen Kunftfchatz der modernen Welt anzueignen, das fteht jedem diefer Bilder mit mildem Feuer an der Stirn. Am fchönften ift die fchöne Galathea [2]) (Fig. 378), mit welcher er um 1514 eins der Wandfelder der öftlichen, fchon von Peruzzi und Seb. del Piombo mit Decken- und Lünettenbildern verfehenen Loggia fchmückte. Auf einer von Delphinen gezogenen Mufchel ftehend, fährt die reizende Nymphe über's leichtgewellte blaue Meer. Ihr lofes, feuchtes Haar flattert im Winde, und ihr Purpurmantel wird vom Luftzuge fo baufchig gefchwellt, dafs ihre Schönheit faft unverhüllt zur Anfchauung kommt. Kleine Liebesgötter fchweben über ihr und zielen auf fie; ein anderer greift dem vorderen Delphin in die Zügel und läfst fich mit über's

Die fchöne Galathea.

1) *G. F. Waagen:* Raphaels Freskomalereien in der Farnefina. Kl. Schriften S. 226—234. Dazu *R. Foerfter's* Unterfuchungen in feinen Farnefinaftudien, Roftock 1880.

2) Die gründlichfte Abweifung der Anficht, Venus, nicht Galathea fei gemeint, bei R. Foerfter a. a. O. S. 48—60.

Waffer dahinziehen. Ein kräftiger Triton hat links vorn eine zweite Nymphe umfchlungen; eine dritte reitet rechts im Mittelgrunde auf einem Seekentauren: zwei andere Tritonen blafen in Mufchelhörner; liebestrunken jubelnd brauft der Zug über's Meer dahin: der Zug der Schönheit, der Jugend, der Liebe. Hier ift die Antike wirklich wieder lebendig geworden. So hätten die Griechen felbft unter den Kulturbedingungen des Cinquecento fchaffen müffen: in keinem feiner Werke ift Raphael realiftifcher, in keinem idealer, als in diefem.

Der Cyklus aus dem Leben Amor's u. Pfyche's.

Und in demfelben vollklaffifchen und zugleich vollmodernen Geifte entwarf er die Decken-, Stichkappen- und Lünettenbilder für die angrenzende nördliche Loggia, die berühmten Darftellungen aus Apulejus' Märchen von Amor und Pfyche, an welches der Meifter fich mit fouveräner Freiheit anlehnte. Selbft ausgeführt hat er diefen gegen das Ende des Jahres 1517 vollendeten Cyklus jedoch nicht. Die prächtigen Fruchtfchnüre welche die einzelnen Bilder umrahmen und fo die Gefammtdekoration durchziehen, fowie einiges Beiwerk der Hauptbilder, rühren von Giovanni da Udine her. Giulio Romano und Francesco Penni führten das übrige aus. Sie vergröberten die Formen, fie verhärteten die Farben. Spätere Uebermalungen thaten das ihre dazu, um den Reiz der Gemälde zu beeinträchtigen. In keineswegs zarten Fleifchtönen heben die Geftalten und Gruppen fich nunmehr von dem giftigblauen Himmelsgrunde ab; aber Raphaels fchöne Formen und geniale Kompofitionen haben fich gerade hier als unverwüftlich erwiefen; weder feine Vorgänger noch feine Nachfolger haben das Nackte fo rein und göttlich zur Anfchauung gebracht, wie es uns hier entgegenftrahlt; und weder früheren noch fpäteren Meiftern ift es gelungen, zugleich mit wenigen Figuren fo lebendig zu erzählen und die herausgegriffenen Momente fo glücklich in ungünftige Bildflächen zu bannen, wie Raphael es hier gethan hat.



Fig. 379. Raphael: Merkur, Fresko. Rom, Farnefina.

Die zehn Zwickeldarftellungen.

In den zehn grofsen Zwickeln, in welchen das Gewölbe fich zu den Wandpfeilern hinabfenkt, illuftrirte er die Erzählung des Apulejus mit überlebensgrofsen Figuren. Je vier diefer

Bilder befinden fich an den beiden Langfeiten, je eins an den beiden Schmalfeiten. 1) (öftliche Schmalwand) Die erzürnte Liebesgöttin deutet, Amor mit der Rechten umfaffend, mit der Linken hinab zur Erde, wo die von Pfyche's Schönheit entzückten Menfchen diefer huldigen; 2) (innere Langwand) Amor, rafch entzündet, deutet feinerfeits entzückt zur Erde hinunter, um den reizend gruppirten drei Grazien die fchöne Königstochter zu zeigen; 3) Das Unglück ift gefchehen; Venus klagt der Juno und der Ceres, die fie ironifch abweifen, ihr Leid; 4) Venus fährt in ihrem Taubenwagen zum Olymp empor, um fich bei Jupiter zu befchweren; 5) Venus als fchmeichelnde Klägerin vor dem Throne des höchften Gottes; 6) (Schmalwand) Merkur, der Götterbote, fchwingt fich zur Erde hinab, um Pfyche's Verhaftung zu erwirken (Fig. 379); 7) (Fenfterlangwand) Pfyche hat, wie alle übrigen, fo auch die letzte und fchwerfte der ihr zur Strafe auferlegten Arbeiten vollbracht; triumphirend fchwebt fie, von Amoretten unterftützt, Proferpina's Schönheitsbüchfe hoch in der Linken erhoben, zur Wohnung der Venus empor; 8) Pfyche überreicht der erftaunten Göttin die Büchfe; 9) Jupiter küfst Amor, der ihn um Gnade für Pfyche gebeten; 10) Merkur fchwebt mit Pfyche zur Rathsverfammlung der Götter empor.

Die Darftellungen in den Stichkappen.

Während Raphael fodann in den vierzehn Stichkappen über den Arkaden, unabhängig von Apulejus' Märchen,[1]) den Triumph Amors über die Götter durch reizende Bildchen kleiner Amoretten, welche mit den Attributen der Himmlifchen in den mannichfaltigften und fchalkhafteften Stellungen die Lüfte durcheilen, vergegenwärtigte, kehrte er in den beiden grofsen Rechteckfeldern des Deckenfpiegels zu der Gefchichte zurück, deren verföhnlichen Abfchlufs er hier erzählt. Zunächft wird das Gericht veranfchaulicht, welches Zeus in Gegenwart aller Götter über Amor und Pfyche hält. Der Vater der Götter und Menfchen fitzt finnend da und ftützt fein Haupt mit der Rechten. Pfyche blickt ihn mit dem ganzen Zauberblicke fiegreicher Schönheit an; Amor hebt flehend feine Hände empor. In langer Reihe ftehen, fitzen und liegen die übrigen Götter und Göttinnen auf den Wolken umher. Deutlich fühlen wir, dafs der Spruch dem Wunfche der Liebenden entfprechen wird. Und auf dem zweiten Bilde ift denn auch wirklich das Hochzeitsmahl Amors und Pfyche's in der Halle des Olympos als grofses, heiteres Götterfeft dargeftellt. Es find zwei figurenreiche Bilder, die das Auge des Befchauers in einer harmonifch zufammengefügten Fülle der herrlichften Geftalten, Gruppen und Bewegungsmotive fchwelgen laffen.

Die Deckenbilder.

Zeichnungen zu den Farnefinabildern.

Die Röthelzeichnungen zu einigen Bildern diefes Cyklus haben fich im Louvre, in der Albertina und im Windfor-Schloffe erhalten.

Raphaels Zeichnungen für den Kupferftich.

Wie für alle diefe gröfseren und kleineren Freskocyklen lieferte Raphael in feiner letzten römifchen Epoche auch zahlreiche Handzeichnungen für Marc Antons Kupferftiche, von denen im nächften Kapitel im Zufammenhang die Rede fein wird. Gegen die Anficht, dafs er felbft in Kupfer geftochen habe,[2]) werden fich jedoch wichtige Bedenken erheben laffen. Von fonftigen Handzeichnungen Raphaels aus diefer Epoche fei nur noch des prächtigen Blattes der Albertina gedacht, welches er 1515 an Dürer nach Nürnberg gefchickt, »um ihm feine Hand zu weifen«. Das Blatt enthält vortrefflich ge-

Ob Raphael felbft in Kupfer geftochen. Andere Handzeichnungen Raphaels.

1) Ueber die Quellen *R. Foerfter* a. a. O. S. 60—73.

2) *Andreas Müller:* Ein Kupferftich Raphaels. Düffeldorf 1860.

zeichnete, ſtehende männliche Aktfiguren, welche beredt bezeugen, wie unabläſſig der Meiſter noch in ſeinen reifſten Jahren die Natur ſtudirte.

Die Tafelbilder der letzten Periode Raphaels.

Auch auf dem Gebiete der Tafelmalerei wurde Raphael in ſeinen letzten Lebensjahren ſo mit Aufträgen überhäuſt, daſs er nicht mehr daran denken konnte, alles eigenhändig auszuführen. Nur Bildniſſe und einige groſse religiöſe Darſtellungen, welche ihm beſonders am Herzen lagen, weil ſie theils die heiligen Geſchichten im ſtrenger bibliſchen Sinne wiedergaben, theils einen ekſtatiſch-viſionäreren Charakter trugen und daher auch neue maleriſche Probleme ſchufen, führte er jetzt noch ganz oder doch zum gröſsten Theil ſelbſt durch. Die Ausführung der Madonnen und heiligen Familien, in denen er das alte Thema immer neu zu variiren hatte, überlieſs er ſeiner Werkſtatt. Doch zeigen die Kompoſitionen ſolcher Bilder, mit welcher Sorgfalt und Liebe er immer noch die Entwürfe zu ihnen vorbereitete. Wir wollen dieſe ſicher von ihm entworfenen, aber jedenfalls im weſentlichen nicht von ihm gemalten Bilder zuerſt betrachten.

Die hl. Familie unter der Eiche im Madrider Muſeum.

Zunächſt ſind vier Darſtellungen heiliger Familien zu nennen, welche dem Chriſtkind eine ſchöne, mit feiner weiſser Wäſche verſehene Wiege zuertheilen, in welcher es, im Begriffe ſich zu erheben, wenigſtens noch mit einem Fuſse ſteht. Eins dieſer Bilder wird »die heil. Familie unter der Eiche« oder »mit der Eidechſe« genannt; es zeigt Joſeph, die Madonna und die beiden Knaben, befindet ſich im Madrider Muſeum und ſcheint von Penni ausgeführt zu ſein.

Die groſse hl. Familie im Louvre.

Das zweite iſt die berühmte groſse heilige Familie des Louvre zu Paris, welche Raphael für Franz I. entworfen hatte; Joſeph, Maria und das Chriſtkind empfangen die Huldigung der Eliſabeth und des kleinen Johannes, ſowie eines anbetenden und eines blumenſtreuenden Engels; es iſt eine herrliche Kompoſition, deren koloriſtiſche Ausführung mit ihren energiſchen, aber kalten Tönen auf Giulio Romano hinweiſt.

Die »Perle« im Madrider Muſeum.

Das dritte iſt die als »Perle« gefeierte heilige Familie, welche wahrſcheinlich identiſch iſt mit dem nach Vaſari vom Grafen Canoſſa beſtellten Bilde;[1]) die vortrefflich geſchloſſene Kompoſition zeigt vorn die beiden Frauen mit den beiden Knaben, im Hintergrunde Joſeph in groſsartiger Ruinenlandſchaft; die Ausführung iſt vorzüglich, kräftig, friſch, aber die Behandlungsweiſe und die Farbenſtimmung ſind eben von denen der ſicher eigenhändigen Bilder Raphaels aus dieſer Epoche ganz verſchieden und weiſen auf dieſelbe Hand hin, welche die heilige Familie Franz' I. gemalt hat.

Die kleine hl. Familie im Louvre. Die »Madonna del impannata« im Pal. Pitti. Die »Madonna del passeggio« in der Bridgewater Galerie. Die Madonna mit dem Spruchband in Madrid. Der Johannes in der Wüſte.

Das vierte dieſer Wiegenbilder endlich iſt die ſog. kleine heil. Familie des Louvre. Zu dieſer Gemäldeklaſſe gehören ferner die »Madonna dell' impannata« (d. h. »mit dem Erkerfenſter«, welches rechts ſichtbar iſt) in der Galerie Pitti zu Florenz, die »Madonna del passeggio« (d. h. »auf dem Spaziergange«) in der Bridgewater Galerie zu London, und die »heil. Familie mit dem Spruchband« in der Madrider Galerie; endlich ſind ihr aber auch noch einige innerlich bewegte Heiligenbilder zuzurechnen: vor allen Dingen die ſchöne Darſtellung des jugendlichen Johannes in der Wüſte, der, auf einem Felſen ſitzend, ein Pantherfell um die Lenden, mit erhobener Rechten auf ein neben ihm aufgepflanztes Kreuz deutet und den Beſchauer mit groſsen, heiligen Augen anblickt, eine Darſtellung, um deren Beſitz in eigenhändiger Ausführung ſich die Uffizien zu

1) *A. v. Reumont* in *Zahn's* Jahrbüchern II, 1869, S. 250—255.

Florenz mit einigen anderen Sammlungen ftreiten, obgleich es fcheint, als habe Raphael überhaupt kein Exemplar diefer urfprünglich vom Kardinal Colonna beftellten Kompofition felbft ausgeführt; fodann die beiden übel zugerichteten Louvrebilder, welche den Erzengel Michael, wie er den Satan zertritt und

Der Erzengel Michael im Louvre.



Fig. 380. Raphael: Bildnifs Leo's X. Florenz, Uffizien.

mit der Lanze durchbohrt, und die hl. Margaretha als Drachenbändigerin darftellen. Der Erzengel Michael mag urfprünglich wirklich ein Original von Raphael gewefen fein. Von der hl. Margaretha berichtet aber fchon Vafari, dafs fie im wefentlichen von Giulio Romano ausgeführt fei; und auch die veränderte Wiederholung diefes Bildes in der kaif. Galerie zu Wien, welche der

Die hl. Margaretha im Louvre.
Die hl. Margaretha i. d. Wiener Galerie.

anonyme Reifende des 16. Jahrhunderts in Venedig fah,[1]) hat keinen Anfpruch, als eigenhändiges Bild Raphaels zu gelten.

Die Bildnifsgruppe Leo's X.

Mit gröfserer Liebe und in gröfserem Umfange betheiligte Raphael fich während der letzten Epoche feines Schaffens an der Ausführung verfchiedener Bildniffe. Als fein Hauptwerk diefer Zeit auf diefem Gebiete ift die etwa 1518 gemalte Darftellung der Bildnifsgruppe Leo's X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Ludovico de' Roffi bekannt. Der Papft fitzt an einem Tifche mit rother Decke, auf welchem eine Glocke fteht und ein aufgefchlagenes Buch liegt. In der Linken hält er die Loupe, mit der er gelefen. Hinter dem Tifche fteht der Kardinal Medici, hinter der Stuhllehne der Kardinal Roffi (Fig. 380). Kein Porträtift der Welt hat die Typen wahrer und packender aufgefafst, als Raphael hier; keiner hat die Charaktere in freierer, grofsartigerer Weife wiedergegeben; keiner hat alles Stoffliche ftofflicher und bei aller Feinheit der Detaillirung breiter und malerifcher behandelt; keiner hat in höherem Mafse aus einer Bildnifsgruppe ein koloriftifches Meifterwerk zu machen verftanden, als es Raphael hier durch die gefchickte Abftufung verfchiedener rother Farbentöne gelungen ift. Es ift eins der gewaltigften Porträtftücke der Welt. Das Original befindet fich im Palazzo Pitti zu Florenz, die farbenhelle Kopie von Andrea del Sarto im Mufeum zu Neapel.[2]) Nicht minder köftlich ift Raphaels Porträt des Kardinals Bibbiena, deffen Original fich im Madrider Mufeum, deffen Wiederholung — wohl von anderer Hand — fich im Pal. Pitti zu Florenz befindet. Lebendig und charaktervoll ift auch das Bildnifs des gelehrten Thomas Inghirami (Fedra zubenannt), welches im Original immer noch im Palazza Inghirami zu Volterra hängt, während der Pal. Pitti eine gute, ziemlich gleichzeitige Wiederholung befitzt. Schon 1516 hatte Raphael ferner das im Louvre zu Paris erhaltene meifterhafte Bildnifs des feinen Hofmannes Baldaffare Caftiglione gemalt, dem die vortreffliche Aquarellfkizze des Britifh Mufeum in London, welche die Züge Timoteo Viti's zeigen foll, fich anfchliefst. Nicht erhalten haben fich die von Raphael gemalten Bildniffe Bembo's, des Dichters Tebaldeo, des Herzogs Lorenzo de' Medici und das Doppelbildnifs der Venezianer Navagero und Beazzano, von welchem die Galerie Doria in Rom und das Madrider Mufeum angebliche Wiederholungen befitzen. Das lange verfchollen geglaubte Bildnifs Giuliano's de' Medici, deffen Kopie fich in den Uffizien befindet, foll dagegen vor fünfzehn Jahren in den Befitz der Grofsfürftin Maria in Petersburg (Palais Leuchtenberg) übergegangen fein;[3]) und von Raphaels Hand rühren noch zwei liebenswürdige Bildniffe junger Leute her: dasjenige des finnigen blonden Jünglings im Louvre zu Paris und dasjenige des 1518 gemalten Violinfpielers im Pal. Sciarra zu Rom, welches in technifcher Beziehung eine Anlehnung Raphaels an Sebaftiano del Piombo zeigt. Unter den Frauenbildniffen, welche Raphael in feiner letzten Epoche gemalt, kommt, aufser der fchönen »Donna velata« des Pal. Pitti, in welcher man die Züge der fixtinifchen Madonna erkennt, nur noch das Prachtbild der Johanna von Aragonien im Louvre in Betracht. Die fchöne blonde junge Fürftin fitzt im Perlenhut und im rothen.

Die Bildniffe des Kardinals Bibbiena.
des Thomas Inghirami.
des Bald. Caftiglione im Louvre.
Das Aquarellporträt im Brit. Mufeum.
Nicht erhaltene Bildniffe Raphaels.
Das Bildnifs Giuliano's de' Medici.
Das Jünglingsporträt im Louvre.
Der Violinfpieler im Pal. Sciarra.
Die »Donna velata« im Pal. Pitti.
Das Bildnifs Johanna's v. Aragonien im Louvre.

1) Notizie d'Opere etc. Baffano 1800, p. 72.
2) Man vgl. *A. v. Reumont* in *Zahn's* Jahrbüchern, I, S. 211—212.
3) *Springer* a. a. O. S. 254. Dagegen *E. Müntz* a. a. O. p. 559.

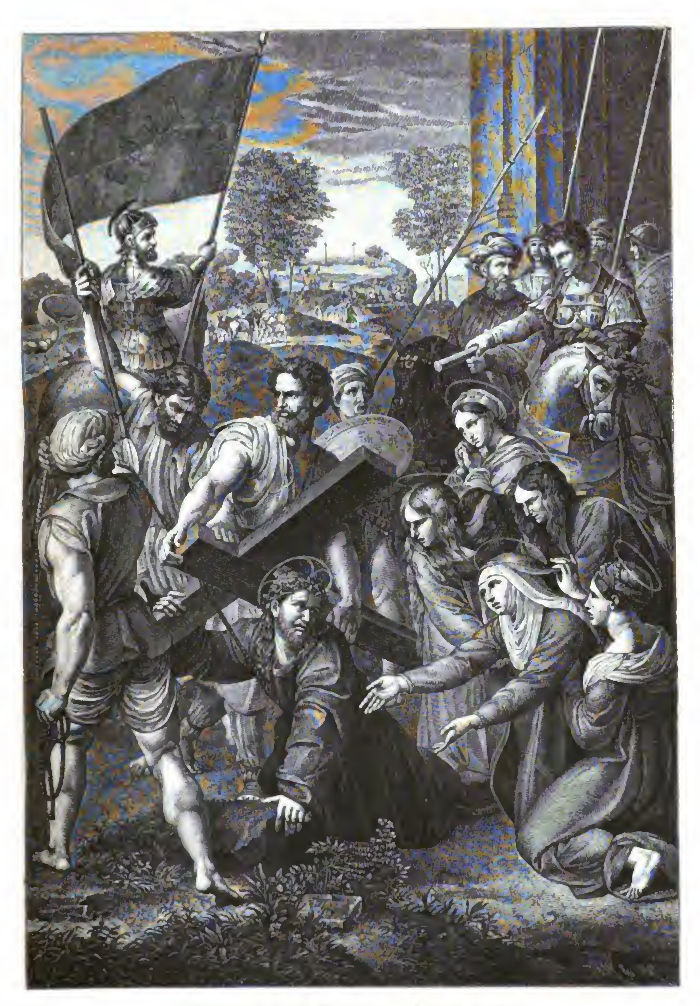


Fig. 381. Raphael: Kreuztragung. Madrid, Galerie.

gelb gefütterten Sammetkleide in ihrem reich ausgeſtatteten Gemache. Es iſt ein Prachtbild, obgleich es nur nach einer Zeichnung gemalt iſt, die Raphael in Neapel anfertigen liefs, und obgleich der Meiſter, wie Vaſari ausdrücklich meldet, nur den Kopf ſelbſt gemalt, das übrige aber Giulio Romano zur Ausführung überlaſſen hat.

Raphaels letzte Kirchenbilder: Die Begegnung der Frauen in Madrid. Die Kreuztragung in Madrid.

Von höchſtem Intereſſe ſind ſodann die kirchlichen Bilder der letzten Epoche Raphaels. Dogmatiſcher angehaucht, als ſeine meiſten früheren Darſtellungen ſind zwei Bilder der Madrider Galerie, die »Begegnung der Frauen«, in welcher der Verfaſſer nur theilweiſe Raphaels eigene Hand zu erkennen vermochte, und »Lo Spaſimo di Sicilia«, die auſserordentlich bedeutende Kompoſition der Kreuztragung Chriſti, welche uns doppelt intereſſirt, weil ſie ſich offenbar an deutſche Werke anlehnt, indem ſie durch ſtiliſtiſche Vereinfachung und Umgeſtaltung aus Schongauers groſsem Kupferſtich (oben S. 110), wenn auch wohl mit gleichzeitiger Benutzung des Blattes der groſsen Holzſchnittpaſſion Dürers (oben S. 394) entſtanden iſt [1]) (Fig. 381). Der dramatiſch ergreifende Moment iſt gewählt, wie Chriſtus vor dem Thore Jeruſalems unter der Laſt ſeines Kreuzes zuſammenbricht. Um den Zug in gröſserer Ausdehnung entfaltet zu zeigen, iſt die Hauptſcene an eine Krümmung des Weges verlegt; der Reiter mit der Fahne an der Spitze des Zuges bewegt ſich bereits bildeinwärts, dem links oben ſichtbaren Kalvarienberge entgegen. Die raſtloſe Vorwärtsbewegung einerſeits, die materielle Hemmung durch den Sturz, die geiſtige Hemmung durch die Begegnung mit den Frauen andererſeits vereinigen ſich zur packendſten Wirkung. Die Charaktere ſind groſs, ernſt, tief, wie von der Hand eines Tragikers gezeichnet; die Formen ſind frei und breit. Das Bild iſt in kräftigen Farben und nach des Verfaſſers Ueberzeugung zum gröſsten Theil von Raphaels eigener Hand gemalt.

Hier ſchlieſsen ſich dann die Viſionsbilder an, auf deren zuſammenhängende Bedeutung erſt vor kurzem aufmerkſam gemacht worden iſt.[2]) Daſs Raphael gerade ſie eigenhändig ausgeführt hat, iſt bezeichnend. Er hatte ſich ſchon mit der »Madonna di Fuligno« in dieſe Gattung hineingewagt; jetzt reizte es ihn von maleriſchen wie von religiöſen Geſichtspunkten aus, gerade ſie ſelbſtändig weiterzubilden. Zuerſt iſt hier die berühmte Darſtellung der hl. Cäcilie zu nennen, welche, 1513 für die Kirche S. Giovanni in Monte zu Bologna beſtellt, wohl nicht vor 1516 vollendet wurde und jetzt den vornehmſten Anziehungspunkt der Pinakothek von Bologna bildet. Die Kompoſition iſt wieder ſtrenger ſymmetriſch. Die Heilige ſteht koſtbar gekleidet in der Mitte des Bildes; zu ihren Füſsen liegen die Saiten- und Blasinſtrumente, welche ſie verſchmäht; in beiden Händen, nachläſſig zur Erde geſenkt, hält ſie die Orgel, welche ſie erfunden; der tiefſchwärmeriſche Blick ihrer dunklen Augen iſt gen Himmel gewandt; ihr Ohr weilt über den Wolken, wo der Beſchauer reizende Engelknaben ſingen ſieht. Gerade in dieſer Viſion liegt die Hauptidee des Bildes. An jeder ihrer Seiten ſtehen zwei groſsartige Heiligengeſtalten, links Paulus und der Evangeliſt Johannes, rechts Magdalena und der Biſchof Petronius. Die volle Schönheit der Formen, die realiſtiſche Kraft der maleriſchen Be-

Die hl. Cäcilie in der Pinakothek zu Bologna.

1) Vgl. *G. Dehio* in Lützow's Zeitſchrift XVI, S. 253—260.

2) *H. Hettner*, Italieniſche Studien, S. 234—246.



Fig. 382. Raphael. Die fixtinifche Madonna. Dresden, Galerie.

handlung, die tiefe, fatte Glut der Farben, die weihevolle, andächtige Ruhe der Stimmung vereinigen fich zu einem Eindruck abfoluter Harmonie und Vollendung, wie ihn nur ganz wenige Werke der Erde gewähren. Die Mufikinftrumente find nach Vafari's Zeugnifs von Giovanni da Udine gemalt, im übrigen hat der Meifter diefes Bild jedenfalls felbft ausgeführt.

Die Vifion Ezechiels im Pal. Pitti.

Das zweite Bild diefer Gruppe ift die kleine Darftellung der Vifion des Propheten Ezechiel im Pal. Pitti zu Florenz. Unten liegt die Landfchaft mit der verfchwindend kleinen Figur des Propheten, auf den ein heller Lichtftrahl aus den Wolken fällt; über den Wolken aber in duftiger Himmelsglorien-Atmofphäre thront der ewige Vater mit ausgebreiteten von Engeln gehaltenen Armen über den Symbolen der vier Evangeliften. Das Bild ift durch Michelangelo infpirirt worden, aber von Raphaels eigenftem Empfinden durchweht; fo klein es ift, gehört es doch zu feinen grofsartigften Schöpfungen.

Die »Sixtinifche Madonna« in der Dresdener Galerie.

Dann folgt die berühmte »Sixtinifche Madonna« der Dresdener Galerie, welche Raphael für den Altar der Kirche San Sisto in Piacenza, auf dem fie durch eine Kopie erfetzt worden, gemalt hat: alles in allem vielleicht das vollendetfte Werk des Meifters. In blauem Mantel über rothem Kleide, das Haupt mit einem braunen Schleier bedeckt, fchwebt Maria mit dem nackten Chriftkind im Arm in duftig-leuchtender, mit zahlreichen Engelsköpfen gefüllter Glorie über den Wolken. Zu ihren beiden Seiten knieen, ebenfalls von den Wolken getragen, zwei anbetende Heiligengeftalten: links in goldgefticktem Prachtgewande der hl. Papft Sixtus, entzückt zur Jungfrau emporblickend; rechts mit auf der Bruft gefalteten Händen, voll innig füfser Demuth zur Seite blickend, die hl. Barbara mit ihrem Thurme. Das Ganze ift fcharf als Vifion gekennzeichnet, indem vorn unten eine irdifche Balluftrade, oben ein zurückgefchlagener grüner Vorhang das Bild abfchliefsen. Hinter der Balluftrade aber hängen die entzückendften beiden Engelgeftalten, welche je gefchaffen worden, und fchauen mit eingeweihten Blicken finnig und finnend empor. Das Bild ift rafch und leicht in dünnen Farben auf Leinwand gemalt. Eine fo breite, malerifche Pinfelführung und eine fo flüffige, realiftifche Modellirung des Nackten war bis dahin noch nicht gefehen worden. Die Charaktere find von unvergleichlicher Hoheit und Reinheit, die geiftige Empfindung fpiegelt tieffte Glaubensinbrunft und Andacht wieder. Die grofsen, leuchtenden Augen, mit denen das Chriftkind den Befchauer anblickt, könnten einen Zweifler zum Glauben zwingen (Fig. 382).

Entwürfe zu anderen Bildern.

Andere, einer ähnlichen Stimmung entfprungene Bilder blieben theils Entwurf, theils wurden fie von anderer Hand vollendet. Unter den Entwürfen müffen befonders die in Oxford, Lille, Windfor u. f. w. zerftreuten Handzeichnungen zu einer nie ausgeführten Auferftehung Chrifti hervorgehoben werden:[1]) dann das fchöne Blatt des Louvre, nach welchem von fremder Hand das unter dem Namen »die fünf Heiligen« bekannte Bild der Galerie zu Parma ausgeführt wurde. Ferner gehört hierher die zweite »Krönung der Jungfrau« der vatikanifchen Galerie, ein Altarblatt, welches Raphael fchon 1516 für Monteluce zu malen verfprochen hatte, aber erft 1525, nach des Meifters Tode deffen Schüler vollendeten; endlich das vielbefprochene, vom Kardinal Giulio de' Medici

Die »fünf Heiligen« der Galerie zu Parma. Die zweite »Krönung d. Jungfrau« im Vatikan.

1) *Ruland*, Windfor-Katalog p. 40. *Robinfon*, Oxford-Katalog p. 275—284.

gleichzeitig mit Sebaſtiano del Piombo's Auferweckung des Lazarus für die Hauptkirche zu Narbonne in Südfrankreich beſtellte Bild der Verklärung Chriſti auf dem Berge Tabor,[1]) die Darſtellung der »Transfiguration«, welche jetzt die vatikaniſche Galerie ſchmückt. Raphael gedachte das Bild, in welchem er abermals die Löſung eines neuen Problemes verſuchte, ganz eigenhändig zu malen. Aber der Tod überraſchte ihn, als er erſt den oberen Theil vollendet hatte. Hier ſehen wir auf dem flachen Gipfel des Berges die drei Jünger Petrus, Jakobus und Johannes in groſsartigſter Bewegung geblendet zu Boden geſunken vor der Viſion des plötzlich in überirdiſchem Lichtglanz emporgehobenen, von den zu ſeinen Seiten ſchwebenden Geſtalten des Moſes und des Elias verehrten Heilandes. Den unteren Theil des Bildes vollendeten Schülerhände; beſonders Giulio Romano's Hand iſt zu erkennen; und hier ſehen wir die zurückgebliebenen Apoſtel vergebens bemüht, ohne Chriſti Beihülfe einen beſeſſenen Knaben zu heilen. Mit ſtürmiſcher Bewegung weiſen einige von ihnen zum Heiland empor, der allein zu helfen vermöge. Doch iſt dieſe untere Gruppe ſo gedacht, als ſähe ſie die obere nicht; der Beſchauer nur ſoll ſie ſehen, damit er auf geiſtigem Wege die Einheit herſtelle; und der Künſtler ſchlägt den kühnen Ausweg ein, der oberen Scene ihren eigenen Augenpunkt zu geben und ſie gröſser darzuſtellen, als ſich mit den perſpektiviſchen Geſetzen vertragen würde. Die vollendete Kunſt kehrte ſo mit Abſicht zu einem Hülfsmittel zurück, welches die primitivere Kunſt oft genug in naiver Unkenntniſs angewandt hatte. Das ideale Bedürfniſs ſiegte über das realiſtiſche Geſetz.

Die »Transfiguration« in der vatik. Galerie.

Gerade was der immer noch junge Meiſter, der des Adels ſeiner äuſseren Erſcheinung, ſeiner Seele und ſeiner Kunſt wegen ein Liebling Roms und ein Abgott ſeiner zahlreichen Schüler war, jetzt noch eigenhändig ausführte, zeigte, daſs er immer noch beſtrebt war, nach höherer Vollkommenheit zu ringen; und gerade nur nach den eigenhändigen Werken ſeiner reifſten Zeit dürfen wir ſeine künſtleriſchen Fähigkeiten und techniſchen Qualitäten beurtheilen. Von viel zu vielen Aufträgen gedrängt, war er gezwungen, zahlreiche Werke durch Schülerhände ausführen zu laſſen, was ſeinem Rufe hie und da ſchon bei ſeinen Zeitgenoſſen und dann beſonders bei unkritiſchen modernen Technikern geſchadet hat. Die raſtloſe, alles umfaſſende Thätigkeit des Meiſters untergrub aber auch ſeine Geſundheit. Er ſtarb am Charfreitag (6. April) des Jahres 1520, erſt 37 Jahre alt. Jeder fühlte, daſs ſein Verluſt unerſetzlich ſei; und gerade ſeinem unabläſſigen Streben gegenüber fragen wir noch heute, welche Richtung ſeine weitere Entwicklung wohl eingeſchlagen hätte, wenn ihm beſchieden geweſen wäre, ſtatt eines halben ein ganzes Menſchenalter zu leben.

Raphaels Verhältniſs zu ſeinen Schülern.

Sein Tod.

F. Raphaels Schüler und Nachfolger (Die römiſche Schule).

Raphael hatte in Rom eine groſse Anzahl von Schülern um ſich verſammelt. Er bedurfte ihrer, um ſeine groſsen Unternehmungen durchzuführen; ſie bedurften ſeiner, um ſich in den groſsen Stil der neuen Aera einzuleben;

Allgemeines.

1) *Carl Juſti*, Die Verklärung Chriſti, Gemälde Raphaels. Leipzig 1870.

und mit begeifterter Liebe gaben fie fich dem Zauber feiner Perfönlichkeit und feiner Kunft gefangen. Da die meiften von ihnen darüber aber ihre Selbftändigkeit und eigene Schöpferkraft verloren, fo ift die Zahl der Schüler Raphaels, welche die Nachwelt kennt und die Kunftgefchichte nennt, nur klein. Seine Lieblinge, denen er auch feinen Nachlafs vermachte, waren Francesco Penni, gen. »il fattore«, und Giulio Pippi, genannt Giulio Romano. Ihre Namen find faft mit allen Arbeiten der letzten römifchen Epoche Raphaels verknüpft.

Giov. Fr. Penni.

Der Florentiner *Giov. Fr. Penni* (1488—1528) war eine unfelbftändige Natur. Er arbeitete nach Raphaels Entwürfen und Angaben in den Loggien des Vatikans, an den Sockelfriefen der Tapetenkartons, an der Decke der Villa Farnefina; er fchuf im Konftantinsfaale das Bild der Taufe Chrifti: er führte nach Raphaels Tode mit Giulio Romano die »Krönung Mariä« für Monteluce (jetzt im Vatikan, oben S. 670) aus; er kopirte 1518 die Grablegung Raphaels (die Kopie ift jetzt in der Turiner Galerie) und für Papft Clemens VII. die Transfiguration (jetzt verfchollen). Von feinen eigenen Werken aber ift kaum etwas zu nennen.

Giulio Romano.

Der Römer *Giulio Pippi* [1] (1492—1546) war der felbftändigfte und bedeutendfte Schüler Raphaels. Aber gerade ihm hätte man, wenigftens fo lange er für Raphael arbeitete, eine geringere Bethätigung feiner Selbftändigkeit gewünfcht. Eine derbere Natur, als fein Meifter, überfetzte er deffen Kartons bei ihrer Ausführung in feine eigene unfeinere Formenfprache und in feine eigene härtere Färbung, die fich z. B. durch ziegelrothe Fleifchtöne und rauchige Schatten bemerkbar macht; und dazu rivalifirt der Einflufs Michelangelo's in allen feinen Werken nicht zu deren Vortheil mit demjenigen Raphaels. Gleichwohl fiel ihm der Löwenantheil an der Ausführung der Entwürfe des Meifters zu; ja gerade ihm überliefs er in feinen fpäteren Tagen am öfteften fogar die Kompofition; und eine reiche Erfindungsgabe und eine blühende Phantafie gehören in der That zu den beften künftlerifchen Eigenfchaften Giulio's.

Seine Arbeiten nach Raphaels Entwurfen.

Unter und für Raphael arbeitete er fchon in der Stanza dell' Incendio, dann in den Loggien, in welchen er die Oberauffícht über die Herftellung der Figurenbilder führte, ferner in der Farnefina, wo die Zwickel- und Stichkappenbilder aus der Gefchichte Amors und Pfyche's zum gröfsten Theil von feiner Hand herrühren, endlich, nach Raphaels Tode, im Konftantinsfaal, in welchem ebenfalls das meifte, namentlich die Ausführung des Schlachtenbildes, auf feine Rechnung kommt. Auch viele der Tafelbilder, welche unter Leo X. bei Raphael beftellt wurden, führte Giulio aus, befonders die fürs Ausland beftimmten, wie die Bilder des Louvre, welche für Franz I. beftellt worden waren; wahrfcheinlich auch die »Perle« des Madrider Mufeums; und nach des Meifters Tode vollendete er die Darftellung der »Verklärung Chrifti« und, wie bereits erwähnt, gemeinfchaftlich mit Penni die »Krönung Mariä«.

Frühe eigene Arbeiten Giulio's. Fresken.

Als frühe felbftändige dekorative Arbeiten Giulio Romano's kommen die mythologifchen Fresken in der Villa, die er 1521 für den Kardinal Giulio de' Medici unter dem Monte Mario bei Rom erbaute (jetzt »Villa Madama« genannt, leider ganz ruinirt), fowie die Fresken aus der römifchen Gefchichte in

[1] *Conte Carlo d'Arco:* Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano. 2. Aufl., 1842. Mit 40 Tafeln. Die Dokumente im Anhang.



Fig. 383. Giulio Romano: Bacchanal, Fresko. Mantua, Palazzo del Tè.

der Villa, die er einige Jahre fpäter auf dem Janiculus für Baldaffare Turini erbaute (der fpäteren »Villa Lante«; jetzt Nonnenklofter; einige Bruchftücke im Pal. Borghefe) in Betracht.

Tafelbilder.

Aber auch felbftändige heilige Familien fchuf Giulio in feiner römifchen Zeit, Kompofitionen, welche, da ihnen der reine Linienflufs Raphaels fehlt und der letzte Reft religiöfer Wärme verloren gegangen ift, von Genrebildern kaum noch zu unterfcheiden find.

Die Madonna del gatto im Muf. von Neapel. Rel. Bilder in der Galerie Colonna. Gal. Borgh. zu Rom. i. d. Uffizien zu Florenz. in d. Peterskirche. in S. Maria delle Anime. in S. Praffede zu Rom. in S. Stefano zu Genua.

Hierher gehört die »Madonna mit der Katze« des Neapler Mufeums, obgleich Giulio die Grundzüge ihrer Kompofition jener »Perle« des Madrider Mufeums entlehnte; und hieher gehören die Madonnen in den Galerien Colonna und Borghefe zu Rom, in den Uffizien zu Florenz; wogegen die heil. Familie in der Sakriftei der Peterskirche noch raphaelifch empfunden und dem grofsen Altarblatt der Kirche S. Maria delle Anime eine ernfte, feierliche Haltung nicht abzufprechen ift. Weniger anfprechend ift die »Geifselung Chrifti« in S. Praffede. Mit Recht berühmt aber ift das Gemälde der Steinigung des Stephanus in S. Stefano zu Genua; hier ift die Volksgruppe von grofser Lebendigkeit, die Geftalt des jugendlichen Saulus unter den Eiferern von ergreifender Wahrheit, der in der Mitte ftehende Märtyrer felbft von rührender Hoheit und Reinheit.

Seine Berufung nach Mantua.

Im Jahre 1524 berief der Herzog Federigo Gonzaga den Meifter nach Mantua;[1]) und hier entfaltete er während der folgenden 22 Jahre eine fo umfangreiche Thätigkeit als Baumeifter und Maler, dafs Mantua wie neugefchaffen aus feinen Händen hervorging, und der Herzog fagte, es fei nicht mehr feine, fondern Giulio's Stadt.

Giulio's Wand- und Deckenbilder in Mantua.

Wir haben es hier nur mit feinen Gemälden zu thun und müffen zunächft feiner Wand- und Deckenbilder gedenken, deren Ausführung er jedoch bald zum Theil den Händen der zahlreichen Schüler überliefs, die fich in Mantua um ihn verfammelten.

Der Palazzo del Tè. Die Thierbilder des erften Saales.

Den umfangreichften Gemälde-Cyklus fchuf er für den Gartenpalaft, welcher unter dem Namen des Palazzo del Tè bekannt ift. Der erfte Saal desfelben ift epochemachend für die Gefchichte der Thiermalerei; denn die Hauptbilder aller feiner Wände find die lebensgrofsen Bildniffe der Lieblingspferde Federigo Gonzaga's. Die Natürlichkeit der Thiere ift wirklich erftaunlich, obgleich der Meifter fie nur zeichnete und ihre Ausführung Schülern übertrug.

Die mythologifchen Darftellungen des zweiten Saales.

Die Deckengemälde des zweiten Saales gelten als Giulio's eigentliche Meifterwerke. Sie ftellen die Gefchichte Amors und Pfyche's dar. Hatte er diefen Gegenftand in der Villa Farnefina nach Raphaels Entwürfen gemalt, fo wollte er ihn jetzt darftellen, wie er fich in feiner eigenen Phantafie wiederfpiegelte. In der flachen Mitte der Decke ift das Göttermahl zu Ehren der Liebenden dargeftellt; in den Zwickeln find lebhaft bewegte Genien angebracht; in den zwanzig Lünetten wird die Liebes- und Leidensgefchichte Amors und Pfyche's erzählt: in manchen Bildern derber und phantaftifcher, in anderen genrehafter und abfichtlicher, als es Raphael möglich gewefen wäre; hier und da obendrein unfchön in den Linien, im ganzen jedoch wohl abgewogen in der Kompofition und für Giulio ungewöhnlich hell und frifch, wenngleich ohne koloriftifch-dekorativen Reiz gemalt. Die grofsen Wandfelder unter diefen Lünetten, welche theils Vorbereitungen zu Pfyche's Hochzeit, theils Liebes-Scenen anderer Götter darftellen, find finnlich in der Auffaffung, derb in den Formen, übrigens reich

---

1) *Conte d'Arco*, a. a. O. p. 35—41. *Gaye:* Carteggio, II, p. 155—156.

mit realiftifchem Beiwerk, Geräthen jeder Art und ausländifchem Gethier ausgeftattet. Das »Bacchanal« zeigt unfer Holzfchnitt Fig. 383. Zwei Farbenfkizzen zu Bildern diefes Saales befitzt die Villa Albani bei Rom.

Die folgenden Säle. Die folgenden Säle, welche ebenfoviel Stuckverzierungen, wie Gemälde nach Giulio's Entwürfen zeigen, bieten für die Gefchichte der Malerei ein geringeres Intereffe. Als kühnen Neuerer aber zeigt der Meifter fich in dem letzten diefer Zimmer, welches an der Decke und allen Wänden mit einer einzigen grofsen Darftellung des Gigantenfturzes bedeckt ift. Ohne Umrahmung geht alles in einander über und erfcheint realiftifch vertieft, als ftünde der Befchauer leibhaftig mitten in der Kataftrophe. Doppelt beklemmend wirkt die Dar-

Das Gigantenzimmer.



Fig. 384. Giulio Romano: Von den Fresken im Gigantenzimmer des Pal. del Tè.

ftellung, weil die mächtigen, unter riefigen Felsblöcken fich krümmenden Giganten (Fig. 384) des Vordergrundes zu der Kleinheit des Raumes in gar keinem Verhältnifs ftehen. Uebertriebeneres hat die barockfte Barockphantafie nicht erfonnen. Bezeichnend genug für das fchlechte Beifpiel, welches diefe Bilder gaben, urtheilt fchon Vafari, dafs die Künftler feiner Zeit denfelben viel verdankten. Ausgeführt wurden fie zwifchen 1532 und 1534 hauptfächlich von Rinaldo Mantovano.

Andere Wandbilder in Mantua.

Aller übrigen Werke, welche nach Giulio's Entwürfen in Mantua ausgeführt wurden, zu gedenken, würde hier zu weit führen; doch fei bemerkt, dafs die Wandgemälde aus dem trojanifchen Kriege, mit welchen Giulio zwifchen 1532 und 1538 die Wände eines Saales des herzoglichen Schloffes fchmückte, fchon ihres damals neuen Gegenftandes wegen Auffehen erregten. Man kann Giu-

Der trojanifche Saal des Herzogsfchloffes.

lio's Studium der Antike in ihnen bewundern, die »Echtheit« der Waffen, der Rüftungen, der Wagen und der unnatürlich kleinköpfigen Pferde; man kann feinen Erfindungsreichthum und die Anfchaulichkeit der dargeftellten Momente loben; aber die Bewegungen find doch fchon gefucht und gefpreizt, die Farben



Fig. 385. Giulio Romano: Trojaner Schlacht, Wandgemälde. Mantua, Refidenzfchlofs.

Archäolog. Tafelbilder diefer Zeit

kalt und hart; das Ganze ift eins der früheften Beifpiele des hereinbrechenden Manierismus (Fig. 385). Wie fcharf Giulio auf die archäologifchen Aeufserlichkeiten einging, zeigen übrigens in ähnlicher Weife auch einige Tafelbilder: in

in der Londoner National-galerie.

der Londoner Nationalgalerie die friesartigen Darftellung der Eroberung Karthagena's, der »Enthaltfamkeit Scipio's«, des Raubes der Sabinerinnen und der

Verföhnung zwifchen den Römern und Sabinern, im Louvre zu Paris das Bild des Triumphes der Kaifer Titus und Vespafian und der Karton zu dem Fresko mit Vulkan und Venus, welches Vafari über dem Kamin eines Haufes zu Mantua gefehen. Das kleine Oelbild des Louvre, welches denfelben Gegenftand darftellt, fcheint dagegen nur eine Kopie nach dem untergegangenen Fresko zu fein.

im Louvre zu Paris.



Fig. 386. Giulio Romano: Madonna della catina. Dresden, Galerie.

Von den religiöfen Schöpfungen aus Giulio Romano's fpäterer Zeit mufs zunächft an feine Fresken in S. Andrea zu Mantua und an feine Entwürfe für Torbido's Gemälde im Dom von Verona (oben S. 332) erinnert werden. Doch führte er auch noch einige religiöfe Tafelbilder felbft aus: z. B. die »Anbetung des Kindes« der Louvrefammlung und das bekannte Bild der Dresdener Galerie (Fig. 386), welches die heilige Familie mit dem Bade des Chriftkindes darftellt, ein wirklich liebenswürdiges und anmuthiges Genreftück. Wie man-

Religiöfe Gemälde der Mantuaner Zeit Giulio's. Fresken in S. Andrea. Entwürfe für den Dom von Verona. Rel. Tafelbilder im Louvre, in Dresden.

Seine Handzeichnungen.

nichfaltig des Meiſters Beſtrebungen waren, zeigen auch ſeine Handzeichnungen im Louvre, in den Uffizien, in der Albertina, in der Ambroſiana und im British Muſeum. Abgeſehen von ſeiner intimen Verbindung mit Raphael liegt ſeine kunſtgeſchichtliche Bedeutung vor allen Dingen in der ſeltenen Vereinigung archäologiſcher und realiſtiſcher Tendenzen.

Seine Bedeutung.

Giulio Romano's Schüler: Raffaello dal Colle. Rinaldo Mantovano.

Unter den Schülern Giulio's in Rom iſt *Raffaello dal Colle* von Borgo di San Sepolcro [1]) zu nennen, unter ſeinen Schülern in Mantua, auſser dem ſchon genannten *Rinaldo Mantovano*,[2]) beſonders *Franc. Primaticcio*, von dem unten (Kap. N) in anderem Zuſammenhange die Rede ſein ſoll.

Giovanni da Udine.

An Fr. Penni und Giulio Romano ſchlieſsen ſich ſodann zunächſt einige hauptſächlich dekorativ begabte Schüler Raphaels an. Zuerſt iſt *Giovanni da Udine* [3]) zu nennen, welcher, 1487 zu Udine in Friaul geboren, nach Vaſari Schüler Giorgione's in Venedig war, dann aber in Rom ganz für den dekorativen Theil von Raphaels Fresken erzogen und verwandt wurde. In ſeinem Dekorationsſtile laſſen ſich, als zwei ganz verſchiedene Elemente, einerſeits naturaliſtiſch aufgefaſste landſchaftliche und Stillleben-Motive,[4]) Blumen- und Blätterkränze, Fruchtſchnüre, Vögel und vierfüſsige Thiere, Muſikinſtrumente und Geräthe, andererſeits jene den altrömiſchen Wandgemälden abgelauſchten »Grottesken« unterſcheiden. Als eigentlichen Wiederentdecker dieſer antiken Ornamente in Stucco und Malerei nennt Vaſari freilich einen Landsmann Giovanni's, einen gewiſſen »*Morto da Feltre*«.[5]) Dieſer friauliſche Meiſter ſoll zuerſt die antiken Gebäude Rom's und der Umgegend Neapels auf ſie hin unterſucht haben. Aber gerade Vaſari berichtet auch, daſs Giovanni da Udine, der ſowohl Stuccateur als auch Maler war, ſie zuerſt zur Vollendung gebracht habe. Jenen Guirlandenſtil verwerthete er in den Umrahmungen von Raphaels Bildern in der Farneſina, dieſen Grotteskenſtil in Raphaels Loggien. Auch die Decke des erſten Saales der Appartamenti Borgia im Vatikan iſt zum Theil ſein Werk; und ſpäter ſchuf er noch eine Reihe ähnlicher Dekorationen, z. B. in dem Gange unter Raphaels Loggien (die bekannten Rebenlauben), in der Vorhalle jener von Giulio Romano errichteten Villa Madama bei Rom (ſehr lädirt, im Palaſt der Medici und in der neuen Sakriſtei von S. Lorenzo zu Florenz (beide zerſtört), im Palazzo Grimani zu Venedig (noch vorhanden) und in ſeiner friauliſchen Heimath. Er ſtarb 1564.

Die zwei Elemente ſeines Dekorationsſtiles.

Die »Grottesken«.

Morto da Feltre.

Der Guirlandenſtil. Der Grotteskenſtil. Giovanni da Udine's Werke.

Pierino del Vaga.

Neben Giovanni da Udine war Penni's Schwager, der Florentiner *Piero Buonacorſi*, in der Regel (nach ſeinem angeblichen erſten Lehrer *Vaga*) *Pierino del Vaga* genannt (1500—1547), in den Loggien thätig. Auch er war hauptſächlich Dekorateur und Grotteskenmaler, zugleich aber auch im Figurenmalen

1) *Milaneſi's* Vaſari VI, p. 213.

2) *Milaneſi's* Vaſari VI, p. 489.

3) Sein Familiennamen wäre nach Vaſari »Nani« geweſen. Demnach könnte er identiſch ſein mit dem IOANNES NANNIS VTINENSIS, von dem die Familie Frizzoni in Bergamo ein bezeichnetes und 1517 datirtes Madonnenbildchen beſitzt. Dieſes zeigt ganz venezianiſchen Charakter, doch erinnern die Fruchtſchnüre an Raphael's Giovanni da Udine. Briefliche Mittheilung von *Guſt. Frizzoni.*

4) Ueber ein bezeichnetes Tafelbild des Meiſters, welches ein Stillleben darſtellt, *Milaneſi's* Vaſari VI, p. 562, Anm.

5) *Milaneſi's* Vaſari V, p. 201—206. Die alte Identifizirung dieſes »Morto da Feltre« mit *Pietro Luzzi* von Feltre iſt von *Crowe u. Cavalcaſelle* (deutſch, VI, S. 274—282) näher begründet, aber nicht auſser allen Zweifel geſtellt worden.

erfahren, wie Vaſari ihm denn einige Deckenbilder der Loggien zuſchreibt. [Seine Arbeiten unter Raphael.] Unter Raphael arbeitete er in verſchiedenen Räumen des Vatikans, ſchuf aber auch ſelbſtändig eine groſse Reihe von Faſſadenmalereien, Zimmerdekorationen [Seine ſelbſtändigen Arbeiten in Rom, in Genua.] und ſelbſt Kirchenfresken in Rom, bis er ſich nach der Plünderung der ewigen Stadt nach Genua wandte, wo er den Palaſt des Dogen Andrea Doria mit Fresken und Oelbildern auf's reichſte dekorirte. Die Stärke dieſer Darſtellungen liegt jedoch weniger in den vielfach ſchon recht manierirten Figurenbildern, als in der dekorativen Geſammtwirkung und in den ornamentalen Details. Nach Rom zurückgekehrt, malte er auch hier wieder Staffeleibilder und Figu- [in Rom.] renfresken; aber auch hier erwarb er ſich nach wie vor ſeinen Ruhm hauptſächlich durch dekorative Arbeiten. Ausgezeichnet iſt z. B. die Decke der Sala regia des Vatikans, welche Daniele da Volterra nach Pierino's Tode vollendete; und die Grotteskendekoration eines Saales im Castel S. Angelo geht ſo treu, wie kaum eine andere, auf die wiederentdeckten Motive der ſpäteren römiſchen Wandmalerei ein. In der Regel ſind ſeine Werke leicht und gefällig in Formen und Farben.

Von den Meiſtern *Vincenzo dei Tamagni*[1]) von S. Gimignano (geb. 1492, [Vincenzo de Tamagni. Pellegrino da Modena.] letzte Datirung 1529) und *Pellegrino da Modena* (1483—1523), welche ſich bei der Ausſchmückung der vatikaniſchen Loggien unter Raphaels Schülern befanden, hat ſich in Rom kaum etwas Selbſtändiges erhalten. Beide waren in [Ihre Bedeutung für die römiſche Faſſadenmalerei.] noch ausgedehnterem Maſse, als Pierino del Vaga auf dem Gebiete der Auſsendekoration von Privathäuſern (Frieſe, Portale, ganze Faſſaden), thätig, die damals in Rom Mode wurde. Der Hauptmeiſter dieſer Gattung aber wurde *Polidoro da Caravaggio*, als deſſen Familiennamen unverbürgte Nachrichten [Polidoro da Caravaggio.] *Caldara* bezeichnen. Er war in dem kleinen lombardiſchen Städtchen Caravaggio geboren, hatte ſich in Rom unter Raphael entwickelt, arbeitete mit in den Loggien, ſtellte ſich aber bald auf eigene Füſse und ſchuf in Verbindung mit ſeinem Herzensfreunde, dem frühverſtorbenen Florentiner *Maturino*, der [Maturino.] überhaupt nur mit ihm gemeinſam genannt wird, eine groſse Anzahl von [Ihre dekorativen Arbeiten in Rom.] Faſſadenmalereien, welche er, nach dem Vorbilde Baldaſſare Peruzzi's, den wir ſpäter kennen lernen werden, hauptſächlich in Sgraffito oder in einfarbigem Fresko (Clair-obscur) ausführte. Vornehmlich waren es groſse Frieſe mit heroiſchen, hiſtoriſchen und mythologiſchen Darſtellungen, an denen man die archäologiſche Genauigkeit der Details, die Lebendigkeit der Zeichnung und die Feinheit der monochrom-dekorativen Wirkung bewunderte. Ganz Rom nahm unter den Händen Polidoro's, Maturino's und der übrigen auf dieſem Gebiete thätigen Meiſter ein anderes Ausſehen an. Doch ſind faſt alle dieſe Faſſadenmalereien der Zeit erlegen; nur aus Stichen des 16. Jahrhunderts kennen wir eine beträchtliche Reihe derſelben; erhalten hatte ſich (wenigſtens bis vor kurzem) z. B. am Hauſe Nr. 6—8 der Via Maschera d'Oro der berühmte Niobe-Fries, zu dem der Pal. Corsini die Zeichnung bewahrt, und erhalten haben ſich im Innern der Kirche S. Silvestro a Monte Cavallo die beiden durch Vaſari[2]) beglaubigten Landſchaften mit Staffagen aus dem Leben der hl. Magdalena, welche als frühe Kirchenlandſchaften eine gewiſſe kunſt-

1) Eingehend beſprochen in *Milaneſi's* Vaſari IV, p. 501—506.

2) Ed. *Milaneſi*, p 147.

Polidoro in Neapel.

geschichtliche Bedeutung beanspruchen können. Die Plünderung Roms (1527) trieb Polidoro nach Neapel und Sicilien. Hier malte er sein bedeutendstes Tafelbild, die grosse Kreuztragung Christi, welche jetzt im Neapler Museum hängt. In diesem Bilde hat Polidoro das Antikisiren und Raphaelisiren aufgegeben, um einem kräftigen Realismus zu huldigen, mit dem er gewissermassen bahnbrechend für die neapolitanische Kunst wirkte. In Messina wurde er 1543 ermordet.

Die Kreuztragung Christi im Museum von Neapel.

Andrea Sabbatino.

Der Meister hingegen, welcher Raphaels Stil am unverfälschtesten nach dem Süden trug, war *Andrea Sabbatino* von *Salerno*,[1]) welcher zu den frühesten Schülern Raphaels gehört haben muss, da er schon etwa 1513 nach Unteritalien zurückkehrte, wo er in Neapel und Salerno arbeitete und 1545 starb. Seine Werke muss man in den Kirchen und im Museum von Neapel studiren. Seine schönsten Fresken sind die Darstellungen aus der Geschichte des hl. Januarius in der Vorhalle des inneren Hofes der Kirche S. Gennaro de' Poveri; zu seinen schönsten Tafelgemälden gehört die »Anbetung der Könige« im Museum. Hell in der Farbe und rein in den Formen, zeichnen seine Werke sich durch schlichte Natürlichkeit und anmuthige Empfindung aus.

Seine Fresken in S. Gennaro de' Poveri zu Neapel.

Seine Anbetung der Könige im Museum zu Neapel.

Die Richtung Raphaels blieb dann während des 16. Jahrhunderts, trotz mancher naturalistischen und manieristischen Gegenwirkungen, auch in Neapel massgebend. *Gian Bern. Lama* und *Ant. d'Amato* gelten als Nachfolger Andrea's, *Marco Cardisco*, den Vasari *Marco Calabrese* nennt, gilt als Schüler Polidoro's, obgleich auch sein Stil Andrea näher steht. Marco's Schüler *Pietro Negroni* aber führt schon zum Ende der 16. Jahrhunderts hinab. Den Werken aller dieser nicht sonderlich erfreulichen Meister kann man in Neapel nachgehen.

G. B. Lama. A. d'Amato. Marco Calabrese. Pietro Negroni.

Werfen wir von hier einen Blick nach Sicilien hinüber, so treffen wir nur in Palermo auf einen Meister von Bedeutung; und dieser Meister, welcher *Vincenzo Ainemolo*[2]) hiess, aber unter dem Namen *il Romano* bekannt war, gehört, wie schon dieser Beiname sagt, der römischen Schule an. Offenbar hat er die mächtigste künstlerische Anregung seiner Jugend durch Raphaels berühmte Kreuztragung in S. Maria dello Spasimo zu Palermo (oben S. 667) empfangen; um 1520 aber scheint er selbst nach Rom gereist zu sein und sich dort unter Raphaels Schülern weiter ausgebildet zu haben, 1517 mag er mit Polidoro nach Neapel gegangen sein und hier die grosse raphaelisch angehauchte Kreuztragung im Kloster S. Maria nuova gemalt haben, welche neuerdings für ihn in Anspruch genommen wird;[3]) 1530 aber treffen wir ihn wieder in Palermo. Auch hier schuf er jetzt zunächst eine Kreuztragung, welche sich in der Pinakothek dieser Stadt befindet, dann die »Pietà« in S. Pietro, dann die schöne Geburt Christi im Kloster della Gancia; und diese Werke zeigen trotz und neben ihrer Raphaelischen Formensprache doch einen kräftig individuellen Zug, der Ainemolo eigen ist und den wir in anderen seiner Werke, wie der Himmelfahrt Christi von 1533 in der Pinakothek, der »Madonna del

Vincenzo Ainemolo.

Sein Entwickelungsgang.

Seine Bilder auf dem Festlande.

Seine Bilder in Palermo.

---

1) *Dominici:* Vite dei pittori etc. Napoletani (Ausgabe von 1840—46) II, p. 74—102. Vasari nennt ihn nicht.

2) *Crowe u. Cavalcaselle*, deutsch, VI, S. 151—153. — Vor allen Dingen aber *Hub. Janitschek* im Repertorium III, S. 144—155.

3) *W. H. Schulz:* Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. III, S. 197 ff.

Rofario« von 1540 in S. Domenico zu Palermo noch weiter ausgebildet finden, ohne jedoch, dafs diefe Werke aus dem Rahmen der raphaelifchen Kunftweife herausträten. Die letzte Nachricht über den tüchtigen Meifter ftammt aus dem Jahre 1552.

Marc Anton.

Seine frühen Stiche.

Wir müffen noch einmal zur Umgebung Raphaels zurückkehren, um des grofsen Kupferftechers *Marc Antonio Raimondi's* zu gedenken. Sein Geburtsjahr ift unbekannt; feine Vaterftadt war Bologna; und hier ftach er zu Anfang des Jahrhunderts theils Vorlagen Fr. Francia's (z. B. die Geburt des Heilands, Bartfch 16, Paffavant 8), theils eigene Erfindungen (z. B. Pyramus und Thisbe von 1505, B. 322, P. 194), bis er Dürers Blätter kennen lernte. Diefe packten ihn fo gewaltig, dafs er nach und nach ungefähr 80 feiner Holzfchnitte und Kupferftiche nachftach und, auch als er zur römifchen Schule überging, noch eine Zeitlang die landfchaftlichen Gründe nordifchen Stiles beibehielt. Durch diefe Studien entwickelte Marc Anton feine Technik zur höchften Feinheit und Freiheit. Im Jahre 1510 ftach er in Florenz das Blatt nach Michelangelo's badenden Soldaten (B. 487, P. 254 oben S. 579). Bald darauf aber wird er nach Rom gegangen fein. Hier trat er fo gut wie ganz in Raphaels Dienft. Die beiden Männer fühlten, dafs fie auf einander angewiefen waren. Marc Antons Stiche gewannen erft durch die entzückenden Kompofitionen, die Raphael zum Theil eigens für fie zeichnete, den Formenreiz, der fie, verbunden mit ihrer eleganten Grabfticheltechnik, weltberühmt machte; Raphaels Stil und Ruhm aber wurden durch kein anderes Vehikel fo rafch durch ganz Europa getragen, wie durch die vervielfältigende Kunft feines Bolognefer Freundes, deffen Bildnifs er auf dem Heliodorus-Bilde der vatikanifchen Stanzen anbrachte. Marc Anton wurde auf diefe Weife der Vater des reproduktiven Kupferftichs, der wenigftens durch ihn erft eine künftlerifche Weltbedeutung erhielt. Doch lieferte Raphael oft nur flüchtige Skizzen; und es ift bewundernswerth, in wie hohem Grade Marc Anton es verftand, die Formen durchzubilden und mit raphaelifchem Geifte und Leben zu erfüllen. Zu den früheften Blättern, die der Meifter nach Raphael geftochen, gehört »der bethlehemitifche Kindermord« (B. 20, P. 9), deffen Entwurf die Albertina befitzt, zu den grofsartigften das fog. »Quos ego« (B. 352, P. 138), welches Neptun auf feinem Mufchelwagen darftellt, zu den anmuthigften »Adam und Eva« (B. 1, P. 1). Aber auch einen Theil der Stanzenbilder und der Gemälde der Farnefina und die Madonna di Fuligno hat Marc Anton geftochen. Nach Raphaels Tode fchlofs er fich an Giulio Romano an (z. B. »Bacchus und Ariadne« P. 193); und die Antike fpielte eine immer gröfsere Rolle in feinen Stichen. Marc Anton und feine Schule haben durch ihre Stiche unberechenbar viel zur Verbreitung wirklicher Anfchauung der Antike beigetragen. Theils ftachen fie antike Stoffe in der Geftalt, welche fie durch moderne Meifterhände erhalten hatten (wie z. B. Raphaels Farnefina-Bilder), theils entlehnten fie ihre Hauptmotive ganz oder theilweife antiken Vorbildern (wie das berühmte Paris-Urtheil, B. 245, P. 137, nach einer Zeichnung geftochen wurde, die Raphael aus verfchiedenen antiken Reliefs zufammengefetzt hatte),[1] theils endlich ftachen fie die antiken Bildwerke als folche, wenn auch felten, ohne fie in ihrer Weife

Seine Blätter unter Dürers Einflufs.

Seine Studien in Florenz.

Seine Verbindung mit Raphael in Rom.

Der reproduktive Kupferftich. Marc Anton's Blätter nach Entwürfen Raphaels.

Marc Anton's Blätter nach ant. Stoffen,

nach antiken Bildwerken.

[1]) *Otto Jahn* in den Berichten der fächf. Gef. d. W. 1849, S. 55 ff.

leicht zu variiren oder zu ergänzen. Hierher gehören Marc Anton's Apoll vom Belvedere, feine Reiterftatue Marc Aurel's und feine einem antiken Sarkophage nachgebildete Gruppe Apollons, Minerva's und der Mufen.[1])

Agoftino Veneziano. Marco Dente.

Marc Anton bildete rafch eine Kupferftecherfchule, deren bedeutendfte Meifter *Agoftino Veneziano* und *Marco Dente* von Ravenna find. Er felbft kehrte nach der Plünderung Roms in feine Vaterftadt Bologna zurück, wo er fpäteftens 1534 geftorben fein mufs. Alles in allem gehört er zu den einflufsreichften Künftlern, welche je gelebt haben.

G. Die Schule von Siena.[2])

Entwicklung der fienefifchen Malerei.

Die Malerei Siena's, der anmuthigen toskanifchen Bergftadt, welche in den Zeiten Cimabue's und Giotto's Meifter befafs, die es erfolgreich mit diefen florentinifchen Gröfsen aufnahmen (oben Bd. I, S. 416—419; S. 450—459), hatte im 15. Jahrhundert fchwingenlahm und kümmerlich ihr Dafein gefriftet (oben S. 206—208). In der goldnen Zeit des 16. Jahrhunderts aber flöfste ein von Oberitalien eingewanderter Meifter ihr neues Leben ein.

Giov. Ant. Bazzi. Sein Beiname. Sein Charakter.

Diefer Meifter war *Giov. Ant. Bazzi*,[3]) der unter dem Namen *Sodoma*[4]) zu den bekannteften italienifchen Künftlern gehört. Heifsblütig, leichtlebig und grillenhaft, war er zugleich von der Natur mit eigener Schönheit und mit lebendigftem Schönheitsgefühl ausgeftattet. Die Arbeit wurde ihm leicht aber er nahm fie auch leicht. In feinen beften Leiftungen gelingt ihm hier und da ein unerreichbar glücklicher Wurf, ftrahlen befonders feine Frauen- Jünglings- und Knabengeftalten eine volle, klare Schönheit aus. Oft genug aber fcheint feinen Figuren auch das fefte Knochengerüft unter dem weich modellirten Fleifche und der fefte Boden unter den Füfsen zu fehlen; und feine Kompofitionen find faft immer locker und haltlos. Dabei ift er jedoch ein lebendiger Erzähler und ein Meifter ergreifenden Ausdrucks. Wenn Vafari ihn unterfchätzte, fo macht fich neuerdings eine Neigung geltend, ihn zu überfchätzen. Zu den Künftlern allererften Ranges darf man ihn nicht ftellen, wohl aber zu den »primis proximi« des Plinius.

Seine Entwicklung.

Giovanantonio Bazzi war 1477 in Vercelli geboren. Sein erfter Lehrer war ein handwerksmäfsiger dortiger Meifter namens *Spanzotti*. Erft in der Schule Leonardo da Vinci's zu Mailand entwickelte er fich zum Künftler. Seine frühen Werke, die jedoch noch nicht alle erkannt zu fein fcheinen und noch zu Zweifeln Anlafs geben,[5]) gehören in der That einfach zur Schule Leonardo's. Im Jahre 1501 tauchte Giovanantonio in Siena auf, wo er fich

Sein leonardesker Stil.

1) *Henry Thode:* Die Antiken in den Stichen Marc Anton's u. f. w. Leipzig 1881.

2) Die allg. Literatur oben S. 206.

3) *Vafari* (Ed. Mil. VI, p. 379—400) hat ihn als Künftler und Menfch verunglimpft. Neuere Literatur: *Luigi Bruzza:* Notizie intorno alla patria etc. di G. A. Bazzi, in den Miscellanea d. Storia italiana, I, Turin 1862. — *A. Janfen:* Leben und Werke des Malers G. A. Bazzi. Stuttgart 1870. — *G. Frizzoni's* Auffätze in der Nuova Antologia (Auguft 1871), im Giornale d'Erud. Artist. Perugia 1872, Vol. I, p. 208 ff. und in *Lützow's* Zeitfchrift IX (1874), S. 33—44. — *Rob. Vifcher* in *Dohme's* »Kunft und Künftler«, 2. Abthlg., Bd. I, No. 54 u. 55. — Der Kommentar in *Milanefi's* Vafari VI, p. 401—415. — *Jul. Meyer* in feinem Allg. Künftlerlexikon III (1881), S. 178—229.

4) Die unbefangenfte Beleuchtung diefes Beinamens bei *Jul. Meyer* a. a. O. S. 197—199.

5) *Lermolieff;* Die Werke etc., S. 470—472.

rafch eine anhängliche Kundfchaft auf dem Gebiete der Wand- und Tafelmalerei verfchaffte, ohne fich neuen Einflüffen zu unterwerfen. Als Fresken diefer Zeit find zunächft die 1503 beftellten, noch ziemlich charakterlofen Darftellungen im Klofter S. Anna in Creta bei Pienza, fodann die »Himmelfahrt Chrifti« in der Kirche des Kaftells von Trequanda im Valdichiana, vor allen Dingen aber die 1505—1506 ausgeführten 26 Fresken im Benediktinerklofter

Fresken diefes Stils in Creta bei Pienza, im Valdichiana, in Monte Oliveto maggiore.



Fig. 387. Giov. Ant. Bazzi: Einkleidung des jungen S. Benedetto, Fresko. Mont' Oliveto.

Monte Oliveto maggiore bei Buonconvento zu nennen. Im weftlichen Kreuzgangsarme diefes Klofters hatte bereits Luca Signorelli acht Scenen aus dem Leben des h. Benedikt gemalt (oben S. 231); Giovanantonio Bazzi vollendete den Cyklus in den drei übrigen Armen des Kreuzganges; und wenn auch nur wenige Bilder diefer Reihe, wie der Abfchied des h. Benedikt vom Vaterhaufe, feine Einkleidung (Fig. 387), die Ankunft der Jünglinge Maurus und Placidus, die Verführung der Mönche, die Zerftörung Montecaffino's, und die Kreuztragung Chrifti, auf der Höhe feiner damaligen Leiftungsfähigkeit ftehen,

Tafelbilder des früheren Stiles Sodoma's in Siena. — in der Gal. Borgheſe zu Rom, beim Duke of Weſtminſter in London, in der Turiner Galerie, im Stadel'ſchen Inſtitut in Frankfurt, Zeichnung i. d. Albertina zu Wien.

ſo genügen doch gerade dieſe, um uns ſeinen früheren Stil mit den leonardesken Typen, der gebundenen Kompoſitionsweiſe, aber auch ſchon mit dem architektoniſchen Verſtändniſſe und den reich ornamentirten Umrahmungen zu vergegenwärtigen. Unter den früheſten Tafelbildern des Meiſters ragt namentlich das Gemälde der Kreuzesabnahme im Iſtituto delle belle Arti zu Siena ebenſo durch die feſten, ſtrammen Formen der Kriegsknechte unter dem Kreuze, wie durch den leidenſchaftlich ergreifenden Schmerzensausdruck der Frauen hervor. Seit Morelli's und Frizzoni's Studien rechnet man ferner z. B. die Darſtellungen der Pietà und der Leda in der Galerie Borgheſe zu Rom, eine Madonna beim Herzog von Weſtminſter in London, eine Darſtellung der Lucrezia in der Turiner Galerie, das Sebaſtiano del Piombo zugeſchriebene vornehme Frauenbildniſs des Städel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt (No. 42) und die Kreidezeichnung eines jungen Mannes mit dunklem Barett in der Albertina zu Wien hierher.

Sodoma's erſter Aufenthalt in Rom. Seine Arbeiten in der Stanza della segnatura. — Sodoma's mittlere Arbeiten in Siena. — Gemälde in Siena. — in Turin. — in München. — in Berlin. — in Hannover.

Im Jahre 1507 beſuchte Agoſtino Chigi, der reichſte Römer, ſeine Vaterſtadt Siena und lud Giovanantonio ein, mit ihm nach Rom zu gehen. Hier übertrug Julius II. ihm die Ausſchmückung der Stanza della segnatura, freilich nur, um ſie ihm bald darauf wieder abzunehmen und Raphael zu übertragen, der zwar nur einige Putti von der Hand ſeines Vorgängers im Scheitel der Decke ſtehen lieſs, ſeiner Achtung vor demſelben aber dadurch Ausdruck gab, daſs er deſſen Bildniſs in der »Schule von Athen« neben dem ſeinigen anbrachte (oben S. 644 Anm. 1). Im Jahre 1510 verheirathete der Meiſter ſich in Siena;[1]) und in den nächſten Jahren ſchuf er hier einige ſeiner beſten Gemälde: z. B. das Fresko der Geiſselung Chriſti aus S. Francesco in Siena, deſſen Ueberbleibſel ſich jetzt in der dortigen ſtädtiſchen Sammlung befinden, und die groſse Altartafel mit der zwiſchen vier Heiligen thronenden Madonna in der Turiner Galerie. Auch eine kleinere Madonna dieſer Sammlung, ein ähnliches Bildchen der Münchener Pinakothek und die beiden durch einen gleichen Kopfſtypus verwandten, früher von Frizzoni dem Bald. Peruzzi, jetzt von Morelli dem Bazzi zugeſchriebenen Darſtellungen der Carità im Berliner Muſeum und der Lucrezia bei Herrn Keſtner in Hannover dürſten dieſer Zeit angehören. Neben den lombardiſchen Anklängen ſind in dieſen Bildern die freieren Züge der in Rom gewonnenen Anſchauungen des Meiſters bemerkbar.

Sodoma's zweiter Aufenthalt in Rom. Seine Fresken in der »Farneſina«. — Die Vermählung Alexander's.

Um 1513 oder 1514[2]) kehrte Sodoma nach Rom zurück; und jetzt übertrug Ag. Chigi ihm hier die Ausſchmückung ſeines Schlafzimmers im oberen Stockwerke der »Villa Farneſina«. Sodoma wählte Scenen aus der alten Mythologie und Geſchichte. An der dem Fenſter gegenüberliegenden Wand ſtellte er die Vermählung Alexanders und Rhoxane's nach der Beſchreibung dar, welche Lucian von einem Gemälde des Aëtion (oben Bd. I, S. 63) entwirſt. Es iſt das ſchönſte dem Alterthum entlehnte Gemälde des Meiſters (Fig. 388). Von allerliebſten Liebesgöttern umſpielt, ſitzt Rhoxane, die der verkörperte Liebreiz iſt, mit geſenkten Augen auf dem prächtigen Brautbette. Links entfernen ſich die Dienerinnen, dem holden Anblick nur widerwillig

1) *G. Milaneſi:* Documenti per la storia dell' arte Senese, III, p. 49—50.

2) An dieſer Chronologie hält der Verfaſſer mit *Milaneſi, Frizzoni* und *Janſen* feſt. Anders *R. Foerſter*, Farneſinaſtudien, S. 33—34.

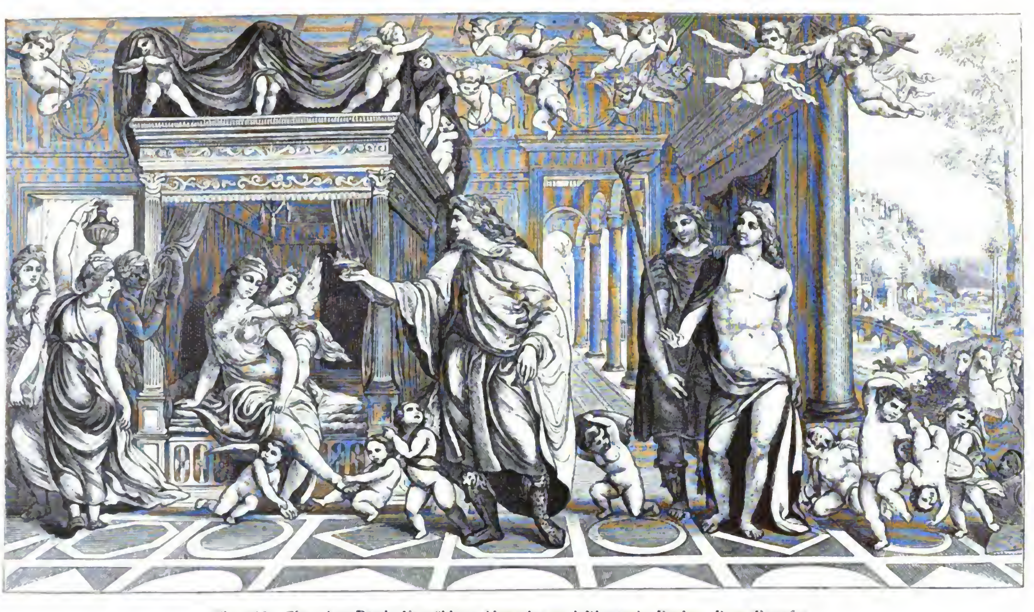


Fig. 388. Giov. Ant. Bazzi: Vermählung Alexanders und Rhoxane's, Fresko. Rom, Farnesina

entfagend, aus dem Gemache. Von der anderen Seite naht Alexander, im Begriffe, feiner fchöner Braut die Krone zu überreichen. Kleine Liebesgötter ziehen ihn heran, kleine Liebesgötter machen fich auf dem Bette zu fchaffen, kleine Liebesgötter ergehen fich rechts am Eingang in luftigen Sprüngen, während andere unter die Decke emporgefchwebt find und von hier ihre Pfeile abfchiefsen. In züchtiger Entfernung aber fteht Hephaiftion, der Brautführer; er hält eine Fackel in der Hand und ftützt fich auf den jugendlichen Ehegott Hymenaios. Hier hat Sodoma feinen eigenen reifen, entfchieden durch die römifche Schule beeinflufsten Stil erreicht. Der Kompofition fehlt die innere Gefchloffenheit; Alexander fteht nicht recht feft auf feinen Füfsen; die Farbe ift ziemlich kalt. Aber vor der Fülle fchöner Einzelgeftalten, vor der anmuthigen Klarheit, mit welcher die Situation zur Anfchauung kommt, vor dem Hauche der fchamvollen und doch von Leben überquellenden Sinnlichkeit, die das Bild durchweht, verftummt jede Kritik. Der Kopf der Rhoxane gehört zu den allerfchönften Frauenköpfen der Kunft. Zeichnungen zu dem Bilde befinden fich in Oxford, in der Albertina und in den Uffizien. Das zweite Gemälde, welches die freien oberen Theile der fchmalen Eingangs- und Kaminwand des Zimmers füllt, ftellt die Familie des Darius in demüthiger Befiegtenhaltung vor dem Sieger Alexander dar. Unter diefer Darftellung, zu beiden Seiten des Kamins, aber ift einerfeits Vulkan in feiner Schmiede, find andererfeits die Liebesgötter abgebildet, welche fich ihre Pfeile bei ihm holen. An der weftlichen Schmalwand endlich fieht man Alexander als Bändiger des Roffes Bukephalos. Urfprünglich mag auch diefes Bild von Sodoma ausgeführt worden fein, doch ift es durch eine fpätere Reftauration entftellt. [1]) Das ganze Gemach ift jetzt fchwer zugänglich; doch hatte der Verfaffer noch vor einigen Jahren das Glück, fich mit Mufse in demfelben aufhalten zu dürfen; und fo lebhaft ihn die Schönheit der hier gemalten Bilder ergriff, fo deutlich empfand er doch, dafs fie, mit Raphaels Darftellungen in den unteren Sälen verglichen, nur auf einer Vorftufe der Vollkommenheit ftehen. Für Leo X. malte Sodoma damals in Rom noch ein Bild der alten Römerin Lucrezia. Diefe Darftellung des Gegenftandes fcheint nicht erhalten zn fein; doch erhob der Papft den Meifter zur Belohnung für fie in den Ritterftand.

Die Familie des Darius. *Die Schmiede Vulkans.* *Alexander als Bändiger des Roffes Bukephalos.* *Ein Tafelbild Sodoma's für Leo X.*

Sodoma's wechfelnde fpätere Wohnorte.

Im Jahre 1515 war Sodoma wieder in Siena. Zwifchen 1518 und 1525 fcheint er fich in Oberitalien (Mantua, Parma, Reggio) aufgehalten zu haben; aber zwifchen 1525 und 1537 wohnte er, eine Reife nach Florenz abgerechnet, ficher in Siena; 1537 arbeitete er in Piombino, 1540 begab er fich nach Volterra, von dort nach Pifa, 1542 von hier nach Lucca. Dann kehrte er abermals nach Siena zurück, wo ihm bis 1549 zu leben befchieden war. Obgleich er in allen jenen Orten Gemälde ausgeführt, liegt der Schwerpunkt feiner Thätigkeit während diefer zweiten Hälfte feines Lebens doch in feinen fienefifchen Wandgemälden.

Seine reifften Wandgemälde in Siena.

Seine Fresken im Oratorio di S. Bernardino.

Voran ftehen (1518) die Fresken im Oratorium S. Bernardino, welche eine gemeinfame Arbeit Sodoma's, Pacchia's und Beccafumi's find und ihrem Gefammteindruck nach fchon wegen der einheitlichen architektonifchen und

1) Andere erkennen »Alexander den Pegafus bändigend« in dem Bilde. Ueber die Echtheitsfrage vgl. man *R. Foerfter's* Farnefinaftudien, S. 102 mit *Jul. Meyer's* Bemerkungen a. a. O. S. 203.

ornamentalen Einfaſſungen zu den geſchloſſenſten Hochrenaiſſance-Dekorationen gehören. Die Geſchichten Maria's und die Hauptheiligen des Franciskanerordens ſind dargeſtellt. Von Sodoma rühren die vier groſsen Gemälde der Darſtellung der Jungfrau im Tempel, der Heimſuchung, der Himmelfahrt (erſt 1532 hinzugefügt) und der Krönung Mariä, ſowie die Geſtalten des hl. Franciskus, des hl. Antonius und des hl. Ludwig von Toulouse her. In den vier Bildern aus dem Marienleben ſchwelgt Sodoma's Pinſel in lichter Frauenſchönheit; aber auch geiſtig ſind die Geſtalten belebt und vertieſt, und die Kompoſitionen ſind klar und ruhig genug.

Seine Fresken in S. Domenico.

Dann folgen (1525) die Fresken in der Katharinenkapelle der Kirche S. Domenico. An der Wand zur Linken ſieht man die figurenreiche Darſtellung der Rettung der Seele eines Enthaupteten durch die Fürbitte der hl. Katharina. Die beiden Hauptbilder aber, welche zugleich die ſchönſten religiöſen Darſtellungen Sodoma's ſind, befinden ſich zu beiden Seiten des Tabernakels: links »die Ohnmacht der hl. Katharina« (Fig. 389), d. h. ihre Stigmatiſirung durch den über ihr ſchwebenden Heiland, rechts »die Ekſtaſe der hl. Katharina«, d. h. ihre Speiſung mit der Hoſtie durch die Hand eines Engels. Ohnmacht und Ekſtaſe ſind nie überzeugender dargeſtellt worden als hier. Sodoma zeigt ſich in dieſen Bildern als ein Seelenmaler von hoher Bedeutung und zugleich auch hier in der Ornamentik der Pilaſter als ein Dekorateur erſten Ranges.

Die Ohnmacht der hl. Katharina. Die Ekſtaſe der hl. Katharina.

Die Fresken im Stadthauſe zu Siena. Der hl. Vettorio. Der hl. Anſanio. Der hl. B. Tolomei. Die Auferſtehung Chriſti. Madonnen.

Später entſtanden die Fresken des Meiſters im Stadthauſe von Siena, nämlich in der Sala delle Ballestre die von prächtigſter dekorativer Einfaſſung umrahmten Geſtalten des hl. Vettorio, eines edlen Ritters zwiſchen wunderſchönen Putti (1529), des hl. Anſanio, eines ideal gehaltenen Prieſters, der gerade einen vor ihm knieenden Mann tauft (1529), und des hl. Bernardo Tolomei, eines würdigen Greiſes (1534), die drei ſchönſten Männergeſtalten, welche Sodoma geſchaffen; ſodann die Auferſtehung Chriſti (1535) im Saal des Salzverkaufs, die thronende Madonna zwiſchen den Heiligen Galgano und Anſano (1537) im heutigen Rathsſaal und die Madonna mit Heiligen über dem Altar der Kapelle an der Rathhausfaſſade (1537). Die Gemälde aber, mit denen der Meiſter die Jakobuskapelle der Heiligengeiſtkirche ſchmückte (1529—1530), ſind nur zum Theil al fresco, zum andern Theil in Oel gemalt. Zu allen dieſen und noch anderen Wandgemälden der ſpäteren Zeit Sodoma's haben ſich keine Entwürfe erhalten. Faſt möchte man glauben, Vaſari habe mit Recht behauptet, daſs Sodoma die Bilder ohne weitere Vorbereitung an die Wände zu werfen pflegte. Daſs ſie auſserordentlich ungleich behandelt ſind, iſt unzweifelhaft; ebenſo unzweifelhaft aber auch, daſs die beſten von ihnen zu den klaſſiſchen Werken der Malerei gehören.

Die Gemälde in S. Spirito.

Tafelgemälde der ſpäteren Zeit Sodoma's.

Sehr groſs iſt ferner die Zahl der Tafelgemälde, welche Sodoma nach ſeiner Rückkehr von Rom in Siena und anderen Städten geſchaffen. Hier können nur noch wenige von ihnen hervorgehoben werden. Leider haben die meiſten durch Nachdunkelung ihre urſprüngliche Wirkung eingebüſst. In Siena malte er 1516 oder 1517 die ſchöne heil. Familie mit dem hl. Kalixtus, welche ſich jetzt in der Kapelle des Stadthauſes befindet. In Reggio malte er 1518 die erſt vor kurzem von Frizzoni dort entdeckte Darſtellung des hl. Almoſenſpenders Omobonus in S. Proſpero, welche die auch durch Bilder bei Herrn Dr. Frizzoni

in Siena. in Reggio. in Mailand.



Schulz delin. R.BREND'AMOUR X.A. P.Sch.

Fig. 389. Giov. Ant. Bazzi: Die Ohnmacht der hl. Katharina, Fresko. Siena. S. Domenico.

und Herrn Senator Morelli in Mailand beftätigte intereffante Thatfache zeigt, dafs Sodoma fich zwifchen 1518 und 1525 in Oberitalien wieder der mailändifchen Richtung näherte. Im Jahre 1525 fchuf er dann in Siena die wundervolle Proceffionsfahne, welche jetzt den Uffizien zu Florenz gehört. Die eine Seite zeigt die Madonna zwifchen Heiligen, die andere Seite den hl. Sebaftian am Baum, eine der reifften Geftalten der ganzen chriftlichen Kunft, deren üppige Jünglingsfchönheit hier nur das Gefäfs für die innige religiöfe Begeifterung ift. Nicht viel fpäter wird auch die fchön durchgeführte Altartafel mit der Anbetung der Könige in S. Agoftino zu Siena entftanden fein. Während feiner letzten Irrfahrten aber malte er z. B. 1542 für S. Maria della Spina zu Pifa die überlebensgrofse Madonna mit Heiligen, welche fich jetzt in der dortigen Stadtgalerie befindet.[1])

i. d. Uffizien zu Florenz. — in S. Agoftino zu Siena. — in Pifa.

Die letzten Jahre feines Lebens fcheint Sodoma in ruhiger Zurückgezogenheit unter der Pflege feiner Gattin in Siena verlebt zu haben. Vafari's Erzählung, dafs er, von feiner Frau getrennt, verlaffen und verkommen im Hofpital geftorben fei, ift urkundlich als unwahr erwiefen worden. Er ftarb im Februar 1549.[2]) Dafs er einer der begabteften Künftler der Zeit gewefen, wird ihm niemand ftreitig machen; die unparteiifche Kunftgefchichte wird aber nach wie vor urtheilen — und hierin Vafari recht geben —, dafs Sodoma bei feiner Begabung noch Höheres hätte leiften können, wenn er die Natur fleifsiger ftudirt und fich als Künftler und Menfch einer ftrengeren Selbftzucht unterzogen hätte.

Sein Tod.

Von den eigentlichen Schülern Sodoma's, deren Namen bekannt find,[3]) ift nicht viel zu fagen. Doch lebten neben und nach Sodoma einige mehr oder weniger durch ihn beeinflufste Meifter, welchen eine höhere Bedeutung nicht abgefprochen werden kann. *Giacomo Pacchiarotti*[4]) (geb. 1474, zuletzt erwähnt 1540) freilich war ein unfteter Gefelle, der das Leben eines Abenteurers geführt, nur wenig Gemälde hinterlaffen hat und in diefen als Nachfolger des alten Bern. Fungai (oben S. 207) erfcheint, ohne jedoch von der Weichheit und Flüffigkeit Sodoma's unberührt geblieben zu fein. Wenigftens gilt das von der »Himmelfahrt Chrifti« im Iftituto delle belle Arti zu Siena, welche ebenfowohl an den folgenden Meifter erinnert, wogegen feine Madonna und feine »Heimfuchung« in derfelben Sammlung und feine »Heimfuchung« in der Akademie von Florenz bewegt bis zur Verzerrung und ftillos bis zur Schwäche find.

Sodoma's Schüler. Andere Meifter von Siena. — Giacomo Pacchiarotti. — Seine Bilder in Siena. — in Florenz.

Viel bedeutender war *Girolamo della Pacchia* (geb. 1477, zuletzt erwähnt 1535), der früher manchmal mit Pacchiarotti verwechfelt zu werden pflegte.[5]) Seine frühen Bilder, wie die Krönung Mariae in S. Spirito zu Siena, deuten auf feine künftlerifche Erziehung in Florenz und erinnern im Ausdruck fogar an Perugino. Die Formen find klarer und ruhiger durchgebildet, als bei

Girol. della Pacchia. — Seine Bilder in S. Spirito.

1) Fernere Werke Sodoma's im Katalog des *J. Meyer'fchen* Künftlerlexikons a. a. O.

2) Ueber feinen Nachlafs *Milanefi*, Documenti etc., III, p. 181—182.

3) Ausführliches über fie im Kommentar des Vafari *Milanefi* VI, p. 408—415.

4) Kommentar im Vafari *Milanefi* VI, p. 415—428. — *Crowe u. Cavalcafelle* a. a. O. engl. III, p. 377—380, deutfch IV, S. 395—397.

5) Kommentar zu *Milanefi's* Vafari VI, p. 428—432. — *Crowe u. Cavalcafelle* a. a. O., engl. III, p. 380—384; deutfch IV, S. 398—401.

Pacchiarotti, die dünn aufgetragene Farbe ist warm und voll im Ton. Im Jahre 1518 malte er unter sichtbarer Anlehnung an Albertinelli, den Florentiner, die Verkündigung, welche sich jetzt im Istituto delle belle Arti befindet, und in diesem Jahre betheiligte er sich auch neben Sodoma und Beccafumi an der Herstellung des Freskenschmuckes im Oratorio di S. Bernardino. Er malte hier den hl. Bernhard von Siena und zwei der grofsen Bilder aus dem Marienleben, nämlich die Verkündigung zu beiden Seiten des Altars und die offenbar durch Andrea del Sarto inspirirte liebenswürdig bürgerliche Darstellung der Geburt Mariae (Fig. 390). In der Schönheit der Frauengestalten und ihrer breitflüssigen Behandlung wetteifert er hier erfolgreich mit Sodoma, wenn die Bewegungen hie und da auch etwas gezwungen erscheinen. Seine Meisterwerke aber sind die drei Fresken mit Wunderthaten der hl. Katharina im Oratorio S. Caterina in Fontebranda zu Siena. Wenigstens sind sie am lebendigsten erzählt und am feinsten empfunden. Madonnenbilder seiner Hand besitzen u. a. noch die Londoner Nationalgalerie und die Münchener Pinakothek. Verschiedene Einflüsse kreuzen sich auch in ihm. Zu Sodoma steht er mehr im Verhältnifs freien Wetteifers als bewufster Nachahmung.

im Istituto, — im Oratorio di S. Bernardino. — im Oratorio S. Caterina in Fontebranda zu Siena. — in der Londoner Gal., in der Münchener Pinakothek.

Offenbar von Sodoma ausgegangen, zugleich aber durch Pinturicchio, der ja zu Anfang des Jahrhunderts in Siena malte, beeinflufst und daher in seinen früheren Arbeiten von halb lombardischem, halb umbrischem Gepräge ist dann aber *Baldassare Peruzzi*,[1]) der 1481 in Siena geboren und der Stolz dieser Stadt ist. Er entwickelte sich zu einem der grofsen vielseitigen Hochrenaissancemeister, die ganz Italien sein nennt. Als Baumeister war er ein Nachfolger Bramante's und ein Schüler der alten Römer, deren Bauwerke er früher als ein anderer skizzirte. Von dem Gartenpalaste, den er für Agostino Chigi in Rom errichtete, ist in unseren letzten Kapiteln unter dem Namen der »Villa Farnesina« schon öfter die Rede gewesen. Nach Raphaels Tode ernannte Leo X. ihn sogar zum Baumeister der Peterskirche. Seine dekorativen Arbeiten, in denen die Baukunst, die Bildnerei (Stucco) und die Malerei sich die Hand reichen, gehören zu den mustergültigen Arbeiten aller Zeiten und Völker. Seine meisterhafte Beherrschung der Perspektive, sein monumentales Raumgefühl, sein Kompositionstalent kommen natürlich auch seinen eigentlichen Gemälden zu gute. Doch sind seine Figurendarstellungen als solche nicht selten gezwungen und manierirt in Formen und Farben, da Peruzzi, der Meister dekorativer Wirkungen, nur allzu geneigt ist, diesen letzteren die Naturwahrheit zu opfern, während im höchsten Monumentalstil kein Gegensatz zwischen der dekorativen Linien- und Farbenwirkung einerseits und der malerischen Wahrheit andererseits empfunden werden darf. Insofern gehört Peruzzi zwar als Dekorateur, nicht aber als eigentlicher Maler zu den allerersten seines Faches.

Bald. Peruzzi — Seine Thätigkeit als Baumeister, — als Dekorateur. — als Maler.

Baldassare Peruzzi ging 1503 nach Rom. Hier tritt er uns in seinen frühesten Werken, den (leider übermalten) Fresken in der Chorapsis von S. Onofrio als Nachfolger Pinturicchio's entgegen, und als solcher erscheint er auch in den beiden kleinen Tafeln mit Darstellungen aus der römischen Geschichte im Madrider Museum (No. 537 und 574), welche Morelli ihm mit Recht zuschreibt.

Seine Gemälde in S. Onofrio in Rom, — im Madrider Museum.

1) *Milanesi's* Vasari IV, p. 589—642. — *Crowe u. Cavalcaselle* a. a. O. engl. III, p. 384—4[illegible] deutsch IV, S. 402—419. — *R. Redtenbacher* in *Dohme's* »Kunst und Künstler« No. 58.

Im Jahre 1508 zeichnete er die Kartons für die außerordentlich wirksamen Deckenmosaiken der unterirdischen Kapelle von S. Croce in Gerusalemme, in denen bereits seine archäologischen Studien zum Durchbruch kamen. Die »Villa Farnesina« entstand 1509—1511. Von seinen dekorativen Malereien in diesem seinem architektonischen Meisterwerke ist die überraschende Prospektenmalerei im großen Saale des oberen Stockwerkes, welche uns zwischen stattlichen Säulen hindurch auf Stadt und Land hinunterblicken läßt, nicht

Seine Wandbilder in S. Croce in Gerusalemme, in der Farnesina.

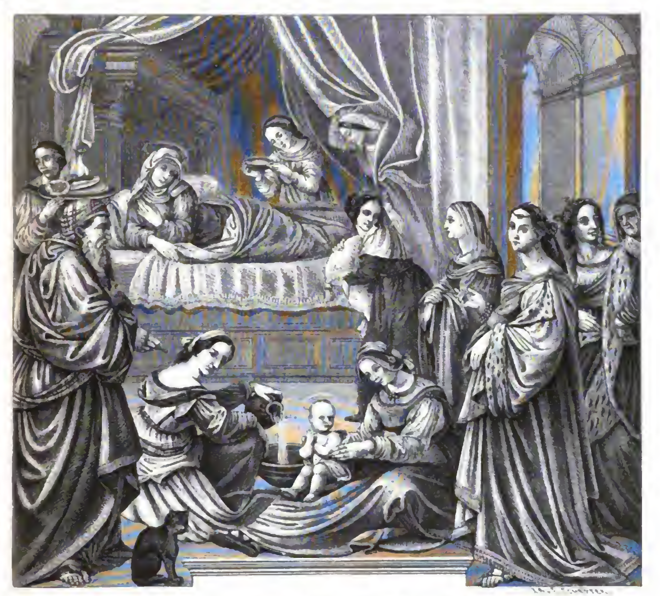


Fig. 390. Pacchia: Geburt der Maria, Wandgemälde. Siena, S. Bernardino.

nur vielleicht die erste ihrer Art, sondern zugleich als frühes Beispiel dekorativer Landschaftsmalerei in der Geschichte dieses Kunstzweiges von Bedeutung. In der unteren Halle aber, welche Raphael mit seiner Galathea schmückte, schuf er die berühmte Decke, deren Feldereintheilung auch geübte Augen mit plastischem Scheine täuscht, während die figürlichen Scenen in den einzelnen Feldern mythologische Abenteuer darstellen, welche den gestirnten Himmel symbolisiren und sich durch ihre einfach anmuthige Zeichnung und schlichte Farbenharmonie auszeichnen. Darauf arbeitete Peruzzi in dem vatikanischen Zimmer, in welchem Raphael später sein Heliodorusbild malte; auch können um diese Zeit die großen Fresken aus der altrömischen Geschichte

im Vatikan.

im Konſervatorenpalaſte zu Rom,

im Konſervatorenpalaſte entſtanden ſein, die anderen Meiſtern als ihm wohl mit Unrecht zugeſchrieben werden; ferner ſchuf er in Rom eine groſse Reihe

an römiſchen Faſſaden.

von Faſſadenmalereien, welche die Vorbilder der auf demſelben Boden gewachſenen ähnlichen Arbeiten Polidoro's und Maturino's (oben S. 679) wurden, leider aber alle den Unbilden der Witterung zum Opfer gefallen ſind. In den Darſtellungen aus dem alten und neuen Teſtamente, mit denen Peruzzi 1517

in S. Maria della Pace zu Rom.

eine Kapelle der Kirche S. Maria della Pace ſchmückte, erſcheint er als der durch das Studium Raphaels und Sodoma's gereifte Künſtler. Mit groſsartiger Einfachheit iſt die Erſchaffung Adams und Eva's dargeſtellt; eine wunderbare Beherrſchung groſser Maſſen zeigt das Sündfluthbild; an Sodoma erinnert beſonders die Anbetung der Könige. Als er ſpäter in derſelben Kirche ſein Wandbild der Darſtellung Mariae im Tempel malte, hatte Raphael ihn ganz zu ſich hinübergezogen. Entſchieden in Raphaels Geiſte iſt auch der

in der Londoner Nationalgalerie.

ſchöne Karton einer Anbetung der Könige koncipirt, welcher ſich in der Londoner Nationalgalerie befindet. Im Jahre 1522 ging Peruzzi nach Bologna; auf dem Rückwege nach Rom beſuchte er ſeine Vaterſtadt Siena. In Rom beſchäftigte ihn bis zu der Kataſtrophe des Jahres 1527 hauptſächlich der Bau der Peterskirche. Die Plünderung der ewigen Stadt trieb ihn nach Siena zurück; und die Arbeiten, die hier von ihm herrühren, entſtanden zumeiſt in

in der Villa Belcaro zu Siena, in der Kirche Fontegiusta zu Siena.

den folgenden Jahren: auf dem Gebiete der Malerei z. B. das Deckenbild des Paris-Urtheils in der Villa Belcaro und das pathetiſche, von Michelangelo mitbeeinfluſste Fresko der Kirche Fontegiusta, welches den Kaiſer Auguſtus mit der tiburtiniſchen Sibylle darſtellt (Fig. 391). Das war die letzte Stufe ſeines maleriſchen Stils. Seine Formengebung iſt hier ganz breit und bewuſst, ſein Pathos nicht frei von leerer Deklamation.

Peruzzi's Tafelbilder im Pal. Chigi zu Rom, im Pal. Pitti zu Florenz.

Tafelbilder Peruzzi's ſind ſelten. Den Einfluſs Sodoma's zeigt, nach Morelli, die Darſtellung des Raubes der Sabinerinnen im Palazzo Chigi zu Rom, wahrſcheinlich iſt aber auch die hl. Familie des Pal. Pitti in Florenz (No. 345) von ſeiner Hand, ein Bild, welches ihn als ſelbſtändigen Raphaeliſten von feinen Formen und kühlen Farben zeigen würde. Peruzzi kehrte 1535 nach Rom zurück, wo der Tod ihn ſchon 1537 mitten aus groſsartigen Bauplänen fortriſs.

Dom. Beccafumi.

In eigentlicherem Sinne ein Nachfolger Sodoma's in Siena wurde *Domenico Beccafumi*, deſſen wirklicher Name *Domenico di Jacopo di Pace*, deſſen Spitzname *Mecarino* oder *Meccherino* war.[1]) Wahrſcheinlich 1486 geboren, lieſs er früh Perugino, der 1508—1509 in Siena war, auf ſich einwirken, ging aber 1510 nach Rom, um Raphael und Michelangelo zu ſtudiren. Später zog der ſteigende Ruf Sodoma's in Siena ihn nach ſeiner Vaterſtadt zurück, welcher er, von kürzeren Reiſen abgeſehen, bis zu ſeinem 1551 erfolgten Tode treu blieb. Seine zahlreichen Gemälde ſpiegeln die wechſelnden Einflüſſe wieder, denen er ausgeſetzt geweſen. Schlieſslich gewöhnte er ſich einen korrekten, aber

Frühe Fresken in Siena (Oratorio di S. Bernardino).

kalten, etwas ſtudirten römiſchen Epigonenſtil an. Die bedeutendſten Fresken ſeiner früheren Zeit (1518) ſchuf er im Wetteifer mit Sodoma und Pacchia im Oratorio di S. Bernardino; von ſeiner Hand ſind hier die beiden Bilder der

Spätere Deckenbilder in Siena (Stadthaus).

Vermählung und des Todes der Jungfrau. Die bedeutendſten dekorativen Gemälde ſeiner ſpäteren Zeit (1529—1535) ſind die Deckenbilder aus der alt-

1) *Milaneſi*, Documenti, etc., passim. — *Milaneſi's* Vaſari V, p. 633—658.



Fig. 391. Peruzzi: Kaiſer Auguſtus und die Sibylle, Wandgemälde. Siena, Fontegiuſta.

römifchen und altgriechifchen Gefchichte im Konfiftoriums-Saale des Stadthaufes zu Siena. Trotz ihrer manierirt in verfchiedenen Farben fchillernden Gewänder und ihrer konventionellen Umriffe im Nackten machen fie wegen ihrer ficheren Zeichnung, ihrer durchdachten Kompofitionen und ihrer breiten, weichen Pinfelführung noch keineswegs den Eindruck wirklichen Verfalles.

Seine Tafelbilder im Orat. di S. Bernardino, im Iftituto delle belle Arti zu Siena.

Von feinen Tafelgemälden find das Altarblatt mit der thronenden Madonna im Oratorio di S. Bernardino und die Darftellung der einigen Heiligen erfcheinenden Jungfrau im Iftituto delle belle Arti hervorzuheben. Wie äufserlich er aber gelegentlich die Motive der römifchen Schule verarbeitete, zeigt die aufdringliche Zeichnung des Nackten der armen Seelen in feinem Bilde derfelben Sammlung, welches Chriftus in der Vorhölle darftellt.

Die Zeichnungen f. d. Fufsboden des Domes zu Siena.

Endlich fchuf er mit verfchiedenen Unterbrechungen die ebenda aufbewahrten Kartons, nach denen die formenfchönen figürlichen Zeichnungen der Marmorintarfien des Fufsbodens im Dome von Siena ausgeführt wurden.

H. Die Ferrarefen und Bolognefen.[1])

Ihre kunftgefchichtliche Stellung.

Die Cinquecentiften Ferrara's und Bologna's pflegten bis vor kurzem irriger Weife unter die Schüler und Nachfolger Raphaels geftellt zu werden. Dafs der Glanz der römifchen Schule, der ganz Europa blendete, auch ihnen nicht verborgen blieb, ift freilich richtig; dafs Raphaels Einflufs fich in manchen ihrer Werke bemerkbar macht, foll nicht geleugnet werden; aber ihre charakteriftifchen Eigenfchaften liegen doch gerade in ihren oberitalienifchen Befonderheiten. Die Ferrarefen bleiben tonangebend; und gerade ihre Auffaffung bleibt, fo grofse Sorgfalt manche von ihnen auch auf eine edel abgerundete Zeichnung legen, doch in erfter Linie koloriftifch; und ihr Kolorit bewahrt dem venezianifchen gegenüber, abgefehen etwa von Mazzolino, »dem Glühwurm«, in feiner ernfteren, kühleren, aber nicht minder tiefen und faftigen Frifche eine ausgefprochene Eigenart. Dabei komponiren fie forgfältig, aber freier und individueller als die Römer, wie ihnen überhaupt ein realiftifcherer Zug eigen ift, der, mit einer Vorliebe für landfchaftliche Hintergründe und phantaftifche Ausftattung gepaart, manchmal, wie die wirkliche Landfchaft Ferrara's, an die Niederlande erinnert.

Doffo.

An der Spitze diefer Schule fteht jetzt *Giovanni Niccolo di Lutero*, in der Regel *Doffo Doffi*[2]) genannt. Gegen 1479 im Gebiete von Mantua geboren, erlernte er die Kunft unter feinem Landsmann *Lor. Cofta* (oben S. 309) in Bologna. Später finden wir ihn als Lieblingsmaler Alfonfo's I. von Efte in Ferrara anfäffig; doch arbeitete er 1512 auch für den Hof der Gonzaga in Mantua, ja 1532 fogar in Trient. Dafs er mit feinem jüngeren Bruder *Batifta* fechs Jahre in Rom, fünf Jahre in Venedig ftudirt habe, wie früher behauptet wurde,[3]) ift unerwiefen und unwahrfcheinlich; dafs die nahen Venezianer ihn beeinflufst haben, mag zugegeben werden. Im ganzen aber erfcheint Doffo gerade als der

Sein Bildungsgang.

---

1) Literatur oben S. 306.

2) *L. W. Citadella:* I due Dossi etc., Ferrara 1870. — *Lermolieff* in *Lützow's* Zeitfchrift X. (1875), S. 269—273 und passim in feinem »Die Werke etc.«

3) Noch von *Camillo Laderchi:* La pittura Ferrarese (Ferrara 1856) p. 65.

durchaus ferrarefifche Meifter, der als folcher in feiner Weife den Uebergang von der ftrengeren Herbe des 15. zu der freieren Breite des 16. Jahrhunderts fand. Er war ein Freund Ariofts, der ihn befungen; und in feiner poetifchen und romantifchen Ader pulfirt ein diefem Dichter verwandtes Blut. Sein Beiname Doffo ift erft feit 1532 nachgewiefen; und dementfprechend bediente er fich auch erft in feiner fpäteren Zeit des Monogrammes, welches aus einem D und einem Knochen (osso) befteht. Er ftarb 1542.

Sein Beiname.

Seine zahlreichen Werke, die oft durch ein helles Strohgelb und ein frifches, leuchtendes Grün neben nicht minder lebhaftem Roth in den Gewändern auffallen, gehen oft noch unter falfchem Namen.[1]) Wir können hier nur die beften der allgemein anerkannten nennen.

Befonderheiten feiner Werke.

Die Galerie von Ferrara, in welche faft alle wichtigen Bilder der dortigen Kirchen übergeführt wurden, bewahrt, aufser dem hübfchen Verkündigungsbilde aus S. Spirito und der durch eine geiftvolle, charakteriftifche Landfchaft ausgezeichneten Darftellung des Evangeliften Johannes auf Patmos, vor allen Dingen das grofse, fechstheilige, aus S. Andrea ftammende Hauptwerk des Meifters, deffen grofses Mittelbild die hochthronende Madonna mit Engeln und Heiligen und mit dem jugendlichen Johannes auf den Thronftufen zeigt, während von den vier Seitenbildern die oberen den hl. Auguftinus und den hl. Ambrofius, die unteren den hl. Sebaftianus und den hl. Georg darftellen und im Giebelfelde der Auferftandene erfcheint. Das ganze Werk zeigt fo erhabene Charaktere, einen folchen gediegenen Ernft der Durchführung, eine fo feierliche geiftige Stimmung, vor allen Dingen aber eine fo eigenartige und doch fo beraufchende Farbenpracht, ein fo helles und wahres Licht, dafs es als ein Hauptwerk der goldenen Zeit Italiens bezeichnet werden mufs. Aufserdem haben fich in Ferrara nur noch die allegorifchen und mythologifchen Gemälde Doffo's erhalten, die er in feiner fpäteren manierirteren Zeit unter Beihülfe feines Bruders und feiner Schüler in einem Saale des Kaftells ausführte.

Seine Werke in d. Galerie zu Ferrara.

im Kaftell von Ferrara.

Befonders viele Werke des Meifters beherbergt das benachbarte Modena. Am berühmteften ift das Dombild, welches die Madonna in der Glorie, die Heiligen Hieronymus, Sebaftian und Johannes den Täufer unten in der leuchtenden Landfchaft zeigt; auch die Himmelfahrt Mariae in S. Pietro ift ein bedeutendes Bild; und die Darftellung des Dominikaners, der die Verführung in Geftalt eines fchönen Weibes zu Boden tritt, in der Kirche del Carmine, zeigt den Meifter von feiner phantaftifchen Seite. Von den Bildern der Galerie zu Modena mag in diefer Beziehung die berühmte Darftellung der heil. Nacht hervorgehoben werden, deren phantaftifch beleuchtete Landfchaft faft fremdartig, jedenfalls aber poetifch anziehend wirkt, während die Ovalbilder, welche das Effen, das Trinken und die Mufik verherrlichen, als frühe Genreftücke ein eigenes Intereffe beanfpruchen können.

Seine Werke in Modena.

Unter Doffo's Bildern in den übrigen Sammlungen Italiens leuchten durch ihre breite Auffaffung und herrliche Farbe der hl. Sebaftian in der Brera zu Mailand und ein Altarblatt im Palazzo Chigi in Rom hervor. Von feinen Bildern in der Galerie Borghefe in Rom gehört die Darftellung der Zau-

in italienifchen Sammlungen.

1) Man vergleiche befonders die vielen neuen Taufen auf feinen Namen, welche *Lermolieff* an den angeführten Orten vollzogen hat.

berin Kirke, die in romantischer Tracht in stiller Waldeslichtung ihr Wesen treibt, gerade wegen ihres märchenhaften Geistes und ihrer landschaftlichen Stimmung zu den charakteristischsten Werken des Meisters. Auch die Galerie Doria zu Rom besitzt einige seiner interessantesten Gemälde; im Pal. Pitti zu Florenz befindet sich das frühe kleine Bild der Ruhe auf der Flucht nach Egypten, welches seine landschaftliche Begabung in gutem Lichte zeigt.

in nordischen Galerien.

Von den Werken Dosso's in nordischen Galerien ist zunächst der Cyklus dekorativer Bilder allegorischen, mythologischen und neutestamentlichen Inhalts in der Dresdener Galerie zu nennen, welche zwar alle von Dosso entworfen, zum gröfseren Theil aber von Schülerhänden ausgeführt sind. Eigenhändig ist jedenfalls das grofse Hochbild, welches die Kirchenväter auf der Erde, Gottvater, im Begriffe Maria zu segnen, oben in der Himmelsglorie darstellt (Fig. 392). Auch in der Londoner Nationalgalerie ist Dosso mit einer tüchtigen, farbenfrischen kleinen Anbetung der Könige, im Louvre zu Paris mit dem poetischen, landschaftlich bedeutenden kleinen Rundbilde der heil. Famile und einer Darstellung des hl. Hieronymus recht gut vertreten. Alles in allem genommen, gehört er zu den Meistern, die uns gerade ihrer Selbständigkeit wegen sympathisch sind.

Sein Bruder Batista.

Als unbedeutender gilt sein jüngerer Bruder *Batista*, mit dem er sich nie vertragen, aber stets in Gemeinschaft gearbeitet haben soll; und zwar soll gerade Batista der Landschafter gewesen sein, welcher die Hintergründe in Dosso's Bildern gemalt hat.[1]) Dabei verdient jedoch bemerkt zu werden, dafs nicht nur Ariost in seinem rasenden Roland, sondern auch Lomazzo in seinem »Trattato« die beiden Brüder unterschiedslos zusammen nennen. Batista starb 1546.

Benvenuto Tisi, gen. Garofalo.

Ein erfolgreicher Nebenbuhler der Dossi in Ferrara war *Benvenuto Tisi da Garofalo*, der in der Regel nach seinem Geburtsorte kurzweg *Garofalo* genannt wird.[2]) Er war 1481 in Ferrara geboren, erhielt seinen ersten Unterricht seit 1491 bei Dom. Panetti (oben S. 311), begab sich 1498 auf die Wanderschaft, die ihn zunächst zu Boccaccino (oben S. 343) nach Cremona, dann 1499 nach Rom, 1501 zu Lor. Costa nach Bologna führte; 1504 kehrte er nach Ferrara zurück, wo er sich eng an die Dossi anschlofs und theilweise mit ihnen arbeitete; 1509 ging er abermals nach Rom, wo jetzt Raphael auf ihn einwirkte; 1512 finden wir ihn wieder in Ferrara; und hier malte er die grofse Mehrzahl seiner zahlreichen Werke, bis er 1550 erblindete. Er starb 1559.

Sein Leben

Sein Kunstcharakter.

Garofalo besitzt keine so glühende Phantasie und romantische Originalität wie Dosso; er ist einfacher und ruhiger; er hat die verschiedenen Einflüsse, denen er sich hingab, verarbeitet ohne sein ferraresisches Grundgefühl preiszugeben.

Frühere Werke

in der Gal. Borghese.

Zu den interessantesten seiner mit Dosso parallel gehenden, also vor seiner zweiten römischen Reise entstandenen Werke gehören die prächtige grofse »Kreuzesabnahme«, zwei kleine »Anbetungen der Hirten« und zwei Darstellungen Christi mit der Samariterin am Brunnen in der Galerie Borghese und die grofse

1) *Baruffaldi*, Vite de pittori etc. Ferraresi I (1844), p. 249.

2) Das beste über ihn hat *Lermolieff* geschrieben: *Lützow's* Zeitschrift X. (1875), S. 210—211 u. S. 264—269; und »Werke« S. 135—142.



Fig. 392. Dosso: Die vier Kirchenväter, Oelgemälde. Dresden, Galerie.

in der Gal. Doria zu Rom. — in Petersburg.

anziehende, farbenprächtige »Geburt Chriſti«, welche in der Galerie Doria zu Rom dem Ortolano zugeſchrieben wird. Ueberhaupt beſitzen die römiſchen Sammlungen die meiſten Bilder ſeiner früheren Zeit. Ihre Formengebung iſt noch ferrareſiſch, ihre Färbung tiefleuchtend und doch gewiſſermaſsen kühl. Das Blau hat einen grauen, das Roth einen bläulichen Schimmer; doch ſind dieſe Töne oft mit einem warmen Orangegelb und einem leuchtenden Tiefgrün zu einem eigenthümlichen Mollakkord verbunden. In den nordiſchen Galerien ſind die »würzig-herben« Bilder dieſer Epoche des Meiſters ſelten. Doch gehört die kleine »Grablegung« der Petersburger Eremitage wohl hierher.

Spätere Werke. Ihr Stil.

Seit ſeinem zweiten römiſchen Aufenthalte nehmen Garofalo's Linien den ruhigeren Fluſs der römiſchen Schule an; ſeine Charaktere werden konventioneller, ſeine Farben gleichmäſsiger warm; ſeine Landſchaften, die er halb durch ein Gebäude oder einen Vorhang zu verdecken liebt, athmen idylliſche Ruhe und ſtrahlen meiſt in hellem Sonnenlichte. Garofalo blieb auch jetzt noch ein ſinniger und gewiſſenhafter Künſtler. Erſt ganz ſpät wurde er unangenehm kalt in Formen und Farben.

Fresken in Ferrara. — Andachtsbilder in Ferrara, — in Modena, in Venedig, in Mailand, — in Berlin, — in Dresden, — in London, — in Petersburg.

Von den Fresken ſeiner letzten groſsen Periode ſind die grau in grau gemalten, 1517—1519 ausgeführten dekorativen Darſtellungen in zwei Zimmern des jetzigen erzbiſchöflichen Seminars zu Ferrara intereſſant, weil ſie, des ferrareſiſchen Kolorits entkleidet, beſonders deutlich zeigen, wie tief Garofalo in die Formenſprache der römiſchen Schule eingedrungen war. Kirchliche Fresken ſeiner Hand haben ſich u. a. im Dom und in S. Francesco, aber auch im Muſeum von Ferrara erhalten. Hauptſächlich malte er groſse Andachtsbilder für die Kirchen Ferrara's. Ein Hauptbild der Art, die thronende Madonna mit ſechs Heiligen, befindet ſich noch im Dom; im Muſeum aber kann man ihrer noch mindeſtens ein halbes Dutzend bewundern. Auch in die Galerie von Modena, in die Akademie zu Venedig und in die Brera zu Mailand ſind derartige groſse Andachtsbilder ſeiner Hand übergegangen. Von den Berliner Bildern des Meiſters iſt der büſsende Hieronymus von 1524, von den Dresdnern ſind die Darſtellungen der Anbetung des Kindes und einer thronenden Maria, von denen der Londoner Nationalgalerie iſt die herrliche thronende Madonna aus S. Guglielmo zu Ferrara, von denen der Petersburger Eremitage die groſse Anbetung der Hirten zu dieſer Klaſſe zu rechnen.

Kleine religiöſe Bilder — in Berlin, — in Rom. — in Rom, — in Berlin, — in Paris, in London, in Petersburg, in Dresden.

Eine Specialität Garofalo's ſind die k l e i n e n Bilder aus der heiligen Geſchichte, welche ihm den Beinamen des Miniatur-Raphaels eingetragen haben. Allerdings iſt gerade in einigen von ihnen der Einfluſs Raphaels beſonders deutlich erkennbar, z. B. in der kleinen Grablegung der Berliner Galerie und in der Berufung Petri der Galerie Borgheſe zu Rom; aber in der Behandlung der Landſchaft und im Kolorit behält er doch auch in dieſen zahlreichen kleinen Bildern, deren, um von den italieniſchen (zumal den römiſchen Galerien, in denen ſie ſehr häufig ſind) abzuſehen, z. B. die Berliner Galerie 5, die Louvre-Sammlung 5, die Londoner Nationalgalerie 3, die Petersburger Eremitage 3, und die Dresdner Galerie 3 beſitzen, doch ſeine Eigenheiten, an denen er leicht als Ferrareſe und leicht als Garofalo kenntlich iſt. Unſere Fig. 393 giebt die »Verkündigung« der kapitoliniſchen Galerie zu Rom wieder.

Mytholog. Darſtellungen in Dresden.

Mythologiſche Darſtellungen des Meiſters ſind ſelten: doch beſitzt die Dresdener Galerie von ſeiner Hand drei intereſſante groſse Bilder dieſer Art, von

denen das mit 1512 (?) bezeichnete Gemälde des Neptun und der Pallas noch an Costa erinnert, die »Hochzeit des Bacchus und der Ariadne« aber nach einer Zeichnung Raphaels in hohem Alter von ihm ausgeführt sein soll.[1]) Genrestücke der Meisters sind noch seltner; doch scheinen die Eberjagd des Pal. Sciarra nnd der Bagnacavallo zugeschriebene Reiterzug des Pal. Colonna zu Rom von seiner Hand zu sein.

Genrestücke in Rom.

Einige dem Garofalo verwandte Bilder werden einem gewissen *Giov. Battista Benvenuti*, genannt *l'Ortolano* (der Gärtner), zugeschrieben. Da aber

Ortolano.



Fig. 393. Garofalo: Verkündigung. Rom, Kapitolinische Galerie.

die alten Kunstschriftsteller ihn ebensowenig kennen, wie es den neueren gefungen ist, irgend welche Notizen über ihn aufzufinden,[2]) da ferner die auf seinen Namen getauften Bilder theils, wie die schöne »Geburt Christi« des Pal. Doria wirklich von Garofalo zu sein scheinen, theils den Eindruck schwacher Schulbilder machen, so können wir es dahingestellt sein lassen, ob überhaupt jemals ein Maler dieses Namens existirt habe.

Ein Altersgenosse Garofalo's aber, wie dieser 1481 in Ferrara geboren, wie dieser und Dosso Schüler Lorenzo Costa's in Bologna,[3]) war *Ludovico Mazzolino*

Mazzolino.

1) Man vgl. *Vasari* (Ed. Milanesi) VI, p. 467.

2) Man vgl. *Lermolieff* in *Lützow's* Zeitschrift X, S. 266 und *Laderchi's* »Pittura Ferrarese« p. 93—102.

3) Nach *Lermolieff*, »Werke«, S. 63. 136 u. 280 »eher« ein Schüler Dom. Panetti's.

Sein Stil. (†vor 1530, wahrfcheinlich 1528), der feinen eigenen Weg ging, nichts von Raphael annahm, aber in feinen kleinen Bildern aus der heiligen Gefchichte realiftifche und manchmal aufserdem übertriebene Formen mit einer erftaunlichen, nur ihm eigenen Farbenglut zu verbinden verftand, in welcher das eigene, oft tief verhaltene Feuer des Ferrarefifchen Kolorits in helle Flammen



Fig. 394. Bagnacavallo: Befchneidung Chrifti. Paris, Louvre.

Seine Bilder in Ferrara. ausbricht. Die »Anbetung des Kindes« in der Pinacoteca zu Ferrara, fein einziges grofses Bild, zeigt ihn kaum zu feinem Vortheil, wenngleich es mit einem der fchönften landfchaftlichen Hintergründe ausgeftattet ift, die der Verfaffer in Italien gefehen. Seine kleinen Bilder kann man am beften in den römifchen und florentinifchen Galerien ftudiren. Aber auch die Londoner, die Berliner und die Parifer Sammlungen befitzen mehrere Bilder feiner Hand; und

in Rom, in Florenz, in London, in Berlin, in Paris.

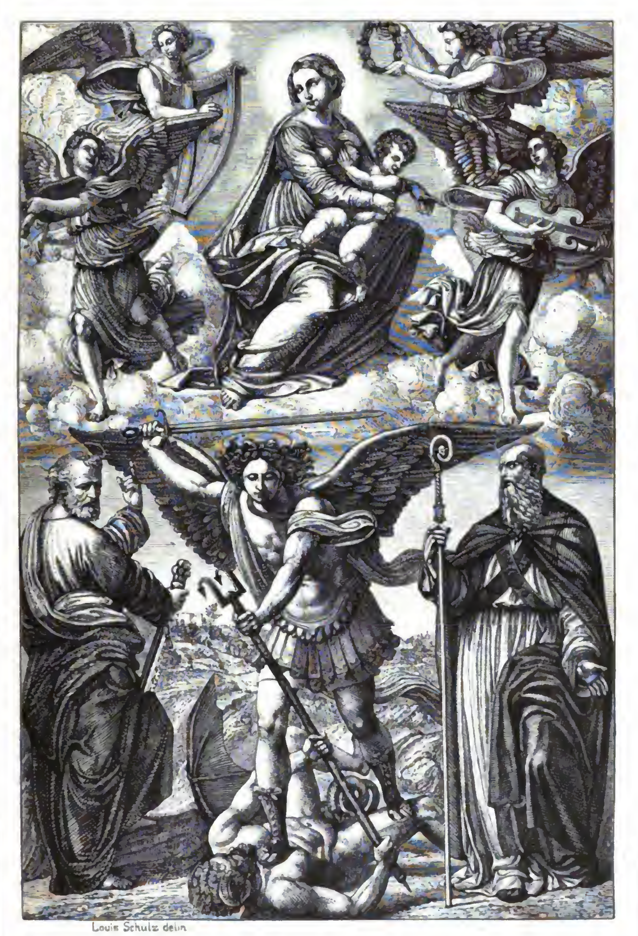


Fig. 395. Innocenzo da Imola: Madonna mit dem Erzengel Michael. Bologna, Pinakothek.

in Dresden, in München, in London.

je eins findet man in der Dresdener Galerie, in der Münchener Pinakothek und in der Bridgewater-Gallery zu London.

Girolamo da Carpi.

Als wirklichen Schüler Garofalo's hingegen nennt Vaſari einen gewiſſen *Girolamo da Carpi*, der jedenfalls zugleich von Doſſo beeinflufst worden. Im Jahre 1501 zu Ferrara geboren, 1568 geſtorben, leitet er den Stil Doſſo's, Garofalo's und Mazzolino's allmählich in eine manierirte Nachahmung Correggio's hinüber. Als Beiſpiel ſeines gut ferrareſiſchen Stils ſei eine heil. Familie in der kapitoliniſchen Galerie zu Rom, als Beiſpiel ſeines ſpäteren Manierismus eine Pietà in der Galerie Pitti zu Florenz erwähnt; und dieſe letztere Sammlung beſitzt auch ſein vortreffliches Bildniſs des Bartolino Salimbeni.

Seine Bilder in Rom, in Florenz.

Bart. da Bagnacavello.

Auch *Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavello* war auf ferrareſiſchem Gebiete (1484) geboren; und wenn er auch Schüler Francia's in Bologna geweſen iſt, ſo zeigen doch Gemälde, wie das groſse Altarblatt der Dresdener Galerie und das Dreiheiligenbild des Berliner Muſeums, deutlich genug, daſs er, ſeines ferrareſiſchen Urſprungs eingedenk, ſich ſpäter durch Doſſo beeinfluſſen lieſs. In der Regel wird er zugleich als Schüler Raphaels in Rom hingeſtellt; Morelli läugnet nicht nur dies,[1] ſondern jede geiſtige Beeinfluſſung Ramenghi's durch Raphael überhaupt. Daſs jedoch Bilder, wie die genannten, neben dem Geiſte Doſſo's auch ein gutes Stück der Formenſprache Raphaels zeigen, iſt unläugbar. Ein frühes, noch an Francia erinnerndes Bild des Meiſters iſt die Darſtellung des Gekreuzigten mit Heiligen in der Sakriſtei von S. Pietro zu Bologna. Ferrareſiſch iſt, trotz der groſsen, gewundenen, von Raphael's Karton mit der Heilung des Krüppels entlehnten Tempelſäulen, die figurenreiche Darſtellung der Beſchneidung Chriſti im Louvre empfunden (Fig. 394); und als eine kalte Inſpiration durch Raphael's Kompoſitionsweiſe erſcheint die wohlabgewogene Darſtellung der Madonna mit den heiligen Paulus, Benedikt und Maria Magdalena in der Pinakothek zu Bologna. In Bologna, wo er 1542 ſtarb, hat er übrigens auch eine Reihe kirchlicher Fresken gemalt.

Seine Entwicklung. Seine Bilder in Dresden, in Berlin. in Bologna. in Paris. in Bologna.

Cotignola.

Ein anderer auf ferrareſiſchem Gebiete geborener Meiſter, welcher urſprünglich im Geiſte ſeiner Heimatkunſt arbeitete, ſpäter in Rom unzweifelhaft von Raphael beeinfluſst wurde und im ganzen eine Ramenghi parallele Richtung verfolgte, war *Girolamo Marcheſi da Cotignola* (etwa 1481—1550), von deſſen Hand z. B. Lord Aſhburton im Bath-Houſe zu London, die Peſter Galerie, das Berliner Muſeum und die Louvre-Sammlung bezeichnete Bilder beſitzen.

Innocenzo da Imola.

Stärker als alle dieſe Meiſter von Raphael mit fortgeriſſen und daher am unſelbſtändigſten in ſeinen Leiſtungen erſcheint *Innocenzo Francucci da Imola* (etwa 1494—1550), ein hauptſächlich in Bologna thätiger Meiſter, deſſen Wand- und Tafelbilder man in den Kirchen und in der Pinakothek dieſer Stadt denn auch am beſten kennen lernen kann. Als Beiſpiel ſeines frühen Stils, in dem man auch florentiniſche Einwirkungen zu erkennen glaubt, ſei die 1517 gemalte Madonnenerſcheinung in der Pinakothek zu Bologna hervorgehoben; als Beiſpiel ſeines Eindringens in Raphael's Geiſt betrachte man ſeine Madonna mit dem Chriſtkinde und dem Johannesknaben zwiſchen dem hl. Franciskus und der hl. Clara oder die Madonna mit dem Erzengel Michael (Fig 395) in derſelben Sammlung. Später begnügte er ſich oft, Motive Raphael's zu verarbeiten. Auch die Berliner Galerie beſitzt ein Bild ſeiner Hand.

Seine Bilder in Bologna, in Berlin

1) *Lermolieff*, »Werke«, S. 185.

I. Correggio und feine Nachfolger.[1])

Sein Kunft-charakter.

Zur ferrarefifch-bolognefifchen Schule gehört auch *Antonio Allegri da Correggio*, der eigenartige Meifter, welcher zu den fünf oder fechs Sternen erfter Gröfse am Himmel der italienifchen Malerei gehört, mit Leonardo das zarte Sfumato, mit Tizian den fonnigen Farbenglanz, mit Raphael die geiftige Anmuth, mit Michelangelo die auffallende Beweglichkeit feiner Geftalten theilt, doch aber, von keinem diefer abhängig und keinem diefer ähnlich, fich felbft feinen Stil, einen neuen, für die folgenden Jahrhunderte noch mehr, als für feine Zeitgenoffen, bahnbrechenden Stil gefchaffen hat, dem der finnliche Liebreiz feiner jugendlichen Leiber den Zauber anmuthiger Schönheit, die kühnen Bewegungen und Verkürzungen ein reiches äufseres Leben, die bis dahin unerhörte Ausbildung der Lichtwirkungen, namentlich des Helldunkels, eine warme poetifche Grundftimmung verleihen. Mögen feine Kompofitionen hier und da wie zufällig zufammengewürfelt, mögen feine Bewegungsmotive manchmal zu abfichtlich und gefpreizt, mögen feine Köpfe oft konventionell in ihren Typen, manierirt in ihrem felbftbewufsten Lächeln erfcheinen, die Magie feines Lichtes und das innere und äufsere Leben, welches in feinen Bildern pulfirt, gleichen alles wieder aus. Antonio ift noch fubjektiver als Michelangelo. Die chriftlichen Heiligen und die heidnifchen Götter müffen fich gleichmäfsig feiner Auffaffung fügen; und feine Auffaffung ift durch und durch menfchlich und durch und durch modern, immer liebenswürdig, heiter und poetifch. Wer die Kunft nur als ftrenge Erzieherin der Menfchheit auffafst, wird bei Correggio nicht finden, was er fucht; wer aber zunächft künftlerifche Eigenfchaften von der Kunft verlangt, wird ihn zu feinen Lieblingen zählen. Gerade an technifch-malerifchen Qualitäten kommen nur wenig Zeitgenoffen ihm gleich. Er ift trotz der venezianifchen Koloriften der erfte, welcher feine Kompofitionen von Anfang an auf die Farbenharmonie, die bei ihm identifch ift mit der Lichtwirkung, anlegt; und weich und harmonifch, wie er Licht und Schatten verfchmilzt, läfst er auch feine Pinfelftriche in einander aufgehn. In feinem entwickelten Stil fteht Correggio aufserhalb jeder Schule da, ift er ganz er felbft und nur er felbft; aber feine Jugendbilder zeigen uns, wie er aus den Schulen feiner Umgebung hervorwächft.

---

1) *Vafari's* Kapitel über ihn ift werthlos. Die moderne Correggio-Literatur beginnt mit *Raphael Mengs'* Abhandlung in feinen gefammelten Schriften, Parma 1780, II, p. 135—190. — Auf ftrenger wiffenfchaftlichen Boden ftellte fich *Luigi Pungileoni:* Memorie istoriche di Antonio Allegri, detto il Correggio. Vol. I (Das Leben) Parma 1817; Vol. II (Anmerkungen und Dokumente) 1818; Vol. III (Dokumente und Kataloge) 1821. — Die jüngeren und jüngften italienifchen Werke über Correggio (z. B. *Marchi Caftellini:* Antonio Allegri etc., Correggio 1880) find meift unkritifch. Doch mufs *Qu. Bigi*: Notizie di Antonio Allegri, di Ant. Bartolotti etc., Modena 1873, hervorgehoben werden. — Recht gut war die anonyme Arbeit *W. Coxe's:* Sketches of the lives of Correggio and Parmeggianino, London 1823. — Vom Standpunkte der neueren Kunftgefchichte behandelte *Jul. Meyer* den Meifter vortrefflich in feinem Allg. Künftler-Lexikon I, S.335—481; auch als befondere Monographie: *Jul. Meyer*, Correggio, Leipzig 1871. — Den neueften Standpunkt hat auch in Bezug auf ihn *Giov. Morelli* gefchaffen: in *Lützow's* Zeitfchrift X, S. 330—334 und in *Lermolieff's* »Werke« S. 143—161. — Auf diefem Standpunkt fteht im wefentlichen fchon *J. P. Richter's* Monographie in Dohme's »Kunft und Künftler«.

Sein Bildungsgang.

Antonio Allegri lateinisch *de Allegris*, latinisirt *Laetus*, rückitalisirt *Lieti*) wurde um 1594 in dem Städtchen Correggio, welches sich unter eigenen kunstliebenden Fürsten nach Kräften an der Renaissancebewegung betheiligte, als Sohn wohlhabender Eltern geboren. Ueber seinen ersten Bildungsgang ist nichts bekannt. In künstlerischer Beziehung kann er weder von *Antonio Bartolotti*, dem damals angesehensten Maler Correggio's, noch von seinem Oheim *Lorenzo Allegri*, der ebenfalls Maler war, mehr als die Anfangsgründe gelernt haben. Wohin er sich zu seiner weiteren Ausbildung gewandt, ist nur vermuthungsweise zu sagen. Da aber eine alte Nachricht *Franç. Bianchi*, den ferraresischen Schüler *Tura's*, welcher seine Werkstatt in Modena aufgeschlagen hatte (oben S. 312—313) als Correggio's Lehrer bezeichnet und das neueste vergleichende Bilderstudium diese Nachricht bestätigt hat, so dürfen wir Bianchi heute mit Zuversicht als den Hauptlehrer des jungen Antonio bezeichnen. Der Meister aber starb, als der Schüler sechzehn Jahre zählte. Wohin die weitere Wanderschaft diesen geführt, wissen wir nicht. Dafs er in Mantua gewesen und hier durch die perspektivischen Kunststücke Mantegna's angezogen worden, möchten wir nicht so von der Hand weisen, wie es neuerdings geschehen ist; dafs er Werke Lor. Lotto's (s. unten) kennen gelernt, ist wahrscheinlich. Jedenfalls war er 1514 wieder in seiner Vaterstadt ansässig; denn in diesem Jahre übertrug das Minoritenkloster in Correggio dem jungen Meister die Herstellung eines Altarblattes, welches 1515 vollendet war und sich gegenwärtig in der Dresdener Galerie befindet (Fig. 396). In prächtiger ionischer Säulenhalle thront die Madonna auf einem hohen, reich mit plastischem Bildwerk geschmückten Throne, neben dessen unterster Stufe auf dem Rasen vier Heilige stehen; links vorn steht der hl. Franciskus, welcher das rechte Knie gebeugt hat und selig zu der Muttergottes, die sich ihm huldvoll entgegenneigt, emporschaut, hinter ihm der hl. Antonius; vorn rechts Johannes der Täufer, welcher den Beschauer anblickt und mit der Linken zur Madonna emporweist, hinter ihm die hl. Katharina. Das Ganze erinnert an Francia, Costa und Bianchi, also auch an die gebundenere Kompositionsweise des 15. Jahrhunderts; aber es ist keine steife, stumme, sondern eine wirklich lebendig gewordene Santa conversazione; und ganz correggesk und frei sind die bereits völlig unbekleideten beiden Engelknäbchen, welche, aus der von Engelköpfen wimmelnden lichten, hellen Glorienwolke des Hintergrundes hervorflattern und anbetend neben dem Haupte der Jungfrau schweben. Die Zeichnung ist überall korrekt, die Modellirung plastisch und lebendig, die Farbenskala noch nicht, wie später, ganz in Licht aufgelöst, aber harmonisch und kräftig.

Seine Wanderjahre.

Seine Heimkehr.

Die Madonna mit dem hl. Franciskus in Dresden.

Andere frühe Werke Correggio's.

Ist diese Madonna mit dem hl. Franciskus in der Dresdener Galerie das erste beglaubigte Werk Correggio's, so hat die neueste kritische Bilderforschung, von diesem rückwärts schliefsend, einige andere Bilder als noch frühere Werke des Meisters anerkannt: eine leuchtende kleine Madonna bei Herrn Dr. G. Frizzoni in Mailand, die farbenprächtige kleine Madonna der Uffizien Nr. 1002, hier Tizian genannt, eine hübsche, aber übermalte kleine heilige Familie im städtischen Museum von Pavia, hier Francia zugeschrieben, und ein viertes Madonnenbildchen im Museo municipale zu Mailand.[1]) Antonio behielt aber

1) *Lermolieff:* Die Werke, S. 141—147.

auch noch während der nächsten Jahre nach Vollendung des Dresdener Bildes seinen Wohnsitz in Correggio; noch am 17. März 1518 ist er dort nachzuweisen; und diesen Jahren, in denen er allmählich seine Eigenart ausbildete, müssen die folgenden Bilder angehören: bei Lord Ashburton im Bath House

Bilder in Bath House zu London.



Fig. 396. Correggio: Madonna mit dem hl. Franciskus. Dresden, Galerie.

London das gröſsere Kirchenbild mit vier Heiligen, in der Tribuna der [Uff]izien zu Florenz die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten«, deren Echtheit [mit] Unrecht bestritten worden, und das liebliche, lachende Bildchen, welches [die] Madonna vor ihrem auf dem Boden gebetteten Kindchen knieend zeigt, in

in den Uffizien

In Hampton-Court. Frühe Fresken.

Hampton-Court bei London die noch wenig beachtete Madonna mit Joſeph und Hieronymus.[1]) Ob ſich auch Fresken Antonio's aus dieſer Periode erhalten haben, iſt nicht gewiſs. Allerdings lieſs die Wittwe des Gian Pietro Gonzaga nach 1514 von Meiſtern aus Correggio einige Palaſtzimmer zu Novellara mit Fresken ſchmücken; und von dieſen befindet ſich das Deckenbild des von dem Adler emporgetragenen Ganymed gegenwärtig in der Galerie von Modena; und 32 Fresken aus dem »Caſino di sopra« gingen in den Beſitz des vor kurzem verſtorbenen Malers Emil Girard über.[2]) Daſs der »Maestro Antonio«, der erwieſenermaſsen mit an dieſen Fresken gearbeitet, eher Antonio Allegri als Antonio Bartolotti geweſen, iſt nach dem Eindruck der Gemälde wahrſcheinlich, doch iſt Antonio keinesfalls allein dort thätig geweſen.

Correggio in Parma.

Im Jahre 1518 ging Correggio nach Parma, der Stadt, die man noch heute beſuchen muſs, wenn man ſich ein vollſtändiges Urtheil über den Meiſter bilden will. Der erſte Auftrag, der ihm hier zutheil wurde, ging von der Aebtiſſin des reichen Nonnenkloſters S. Paolo Donna Giovanna aus, einer humaniſtiſch gebildeten Dame, welche damals ihre Zimmer zeitgemäſs einrichten lieſs. Dem jungen Meiſter von Correggio übertrug ſie die Ausſchmückung eines quadratiſchen, gewölbten Gemaches mit Darſtellungen — aus der heidniſchen Mythologie; und mit dieſen Darſtellungen gerieth Antonio erſt in ſein eigentliches Element. Das Hauptbild über dem Kamin iſt für ein Jungfrauengemach geeignet genug: Es ſtellt Diana in ihrem von zwei Hindinnen durch die Himmelswolken gezogenen Jagdwagen dar. Die ſechzehn Lünetten, über denen die Gewölbekappen anſetzen, ſind mit einfarbigen mythologiſchen Kompoſitionen geſchmückt, welche von Antonio's archäologiſchen Kenntniſſen keine ſehr günſtige Vorſtellung, eine um ſo vortheilhaftere jedoch von ſeiner Kunſt erwecken. Das ſchönſte aber ſind die Deckengemälde. Die ſechzehn in der Mitte zuſammentreffenden Rippen ſind hier als Gerüſt einer Laube behandelt, um welches ſich, alle Gewölbekappen füllend, üppiges Weinlaub, Roſen und Winden ranken. In der Mitte jedes Kappenfeldes iſt eine ovale Oeffnung angebracht, als hätte die Kunſt des Gärtners ſie in die Laubendecke geſchnitten oder ausgeſpart, und durch dieſe ſechzehn Oeffnungen blickt man in ein fröhliches Kindergewimmel hinauf, welches ſich drauſsen über das Blätter- und Blumendach hinbewegt. In jeder Oeffnung ſpielen zwei oder drei Putten (Fig. 397); einige ſchauen neugierig herab, andere taumeln, ohne der Oeffnung zu achten, über ſie hinweg; noch andere laſſen gar ein Beinchen herabhängen. Alle ſpielen mit Jagdgeräthen, wollen alſo als ideales Gefolge der Diana über dem Kamin, als Genien der Jagd, aufgefaſst ſein; alle zeigen die reizendſte, unſchuldigſte Jugendſchönheit der Formen, den blühendſten und zarteſten Farbenton des Fleiſches: alle ſind mit feiner perſpektiviſcher Beobachtung auf die Unterſicht berechnet. Schon hier hat der 24jährige Meiſter ſich ſelbſt gefunden.

Die Fresken im Kloſter S. Paolo. — Das Kaminbild. — Die Lünetten. — Die Deckenbilder.

Correggio wieder in ſeiner Vaterſtadt.

Nach Beendigung dieſes Werkes, 1519, kehrte Antonio nach ſeiner Vaterſtadt zurück, verheirathete ſich hier und gründete ſeinen Hausſtand. Sein

1) *G. Frizzoni* im Archiv. stor. it. N. S. V. 1880, p. 52. — Dazu *J. P. Richter* a. a. O. S. [illegible] u. Anm. 9.

2) Katalog der Kunſtauktion von *H. O. Miethke* in Wien, 1882. Nach dieſem wäre ihre »Echtheit« durch »unbeſtritten echte Dokumente bewieſen«, (?) S. 85.



Fig. 397. Correggio: Wandmalerei im St. Paulskloster zu Parma.

ältester Sohn, Pomponio wurde hier am 3. Sept. 1521 geboren. Schon ein Jahr früher aber hatte der Meister abermals grosse Arbeiten in Parma übernommen. Daher siedelte er bald ganz nach dieser Stadt über, in welcher seine Gattin ihm zwischen 1524 und 1527 noch drei Töchter gebar. Zwischen 1521 und 1530 aber schuf er hier jene gewaltigen kirchlichen Fresken, welche das Staunen der Welt erregten.

Seine Uebersiedelung nach Parma.

Seine Fresken in Parma: in S. Giovanni Ev. Die Krönung Mariä.

Zunächst übernahm er, laut Vertrag vom 6. Juli 1520, die Ausschmückung der Halbkuppel über der Chornische und der Hauptkuppel über der Vierung der Kirche S. Giovanni Evangelista zu Parma. Die Krönung Mariä, welche er in jene Halbkuppel malte, versuchte man schon im 16. Jahrhundert loszulösen. Es gelang nur theilweise; die Hauptgruppe selbst befindet sich jetzt jedoch in erträglicher Erhaltung in der Bibliothek zu Parma: besonders der ausdrucksvolle, hellste Himmelsfreude wiederspiegelnde Kopf der Maria ist von blendender, unaussprechlicher Schönheit. Die Gemälde der Hauptkuppel befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle, sind aber schlecht erhalten und noch schlechter beleuchtet. Verkürzt von unten gesehen schwebt der Heiland mit ausgebreiteten Armen im Scheitel der Kuppel. Rings am unteren Rande derselben aber thronen die halbnackten zwölf Apostel, je zu zweien gruppirt, in mächtig bewegten Stellungen auf den Wolken, starke, muskulöse, aber keineswegs schwerfällige Gestalten, deren geistige Erregung theils durch ihre ekstatische Geberdensprache, theils durch ihr lebhaftes Mienenspiel zum Ausdruck kommt (Fig. 398). Ausgelassene nackte Engel oder Genien umspielen sie, tragen sie, stützen sie, während die Himmelsglorie um den Heiland mit den entzückendsten Engelköpfchen gefüllt ist. Das ganze erscheint als Vision des Evangelisten Johannes, der ganz unten sitzt und begeistert emporschaut. Dass die Himmelfahrt Christi gemeint sei, wie fast überall zu lesen steht, ist nicht ersichtlich; es sieht vielmehr nach einem Stück selbstersonnener Apokalypse aus. In den vier Zwickeln der Kuppel thronen die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern, auch sie auf Wolken gruppirt, auch sie grossartige Gestalten, auch sie voll inneren Feuers. Das moderne Princip der Kuppelmalerei, welches die Kuppelwände hinwegeskamotirt und die Darstellung sich im Himmel bewegen lässt, wie man sie, von unten nach oben blickend, wirklich dort sehen müsste, kommt hier, wenn es auch gelegenlich schon früher angestrebt worden (z. B. von Melozzo, oben S. 220—222 und von Mantegna, oben S. 271), zum ersten Male mit allen seinen Konsequenzen und mit kühnstem Realismus zur Geltung. Schade nur, dass von der Lichtmalerei, welche alle Gestalten umzitternd und durchglühend, das ideale Gegengewicht bildete, so wenig mehr sichtbar ist. Endlich malte Correggio über der Sakristeithür derselben Kirche den noch dort erhaltenen Evangelisten Johannes. Dieses Bild hat gutes Licht; aber Staub und Rauch haben es so geschwärzt, dass man sich auch ihm gegenüber nur noch an den liebenswürdigen Umrissen erfreuen kann.

Die Kuppeldarstellung.

Das Bild über der Sakristeithür.

Fresken in S. Annunziata.

Ziemlich gleichzeitige kleinere Freskogemälde des Meisters in Parma sind die Verkündigung in der Kirche S. Annunziata, von der kaum mehr erhalten ist als der irdisch-bräutlich lächelnde Kopf, der sich nach dem Engel umschauenden Jungfrau, und die sog. Madonna della Scala, die überlebensgrosse Darstellung der göttlichen Mutter und des göttlichen Kindes in zärtlicher

Die Madonna della Scala.

Umfchlingung, welche urfprünglich über einem Stadtthore Parma's angebracht war, jetzt aber die dortige Pinakothek ziert.

Fresken i. d. Domkuppel zu Parma.

Schon 1522 erhielt Correggio dann vom Domkapitel den Auftrag, die Kuppel und den Chor des Domes mit Fresken zu fchmücken. Die geplanten



Fig. 398. Correggio: Freskomalerei in der Kuppel S. Giovanni zu Parma.

Chorgemälde blieben unausgeführt; die Domkuppel aber fchmückte der Meifter 1526—1530 mit jenem Riefengemälde der Himmelfahrt Mariä, welches das Syftem der Unterficht in feiner ftarrften, fchon recht barocken Ausbildung zeigt. Die Kuppel ift achteckig und fehr hoch. Sie ruht auf einem Tambour, der mittels vier Zwickeln über den vier Hauptpfeilern der Vierung emporfteigt. Hier find, von wunderfchönen Genien umfchwebt, die vier Schutz-

heiligen von Parma, Johannes der Täufer, Thomas, Hilarius und Bernhard dargestellt. Der Tambour selbst ist dicht unter der Kuppel von acht kleinen Fenstern durchbrochen, in deren Höhe eine ringsumlaufende Balustrade gemalt ist, unter welcher man sich die Wände des Sarkophags vorzustellen hat, denen die Jungfrau entschwebt. Daher stehen die zwölf Apostel, wie sie in der Regel als Zuschauer der Himmelfahrt der Jungfrau gedacht werden, hinter dieser Balustrade; auf und an derselben aber ergehen sich die menschlichsten und göttlichsten Engel, welche je gemalt worden sind. Was ist ihnen Hekuba? Was geht sie die Himmelfahrt der Gottesmutter an? Was kümmern sie sich um die zwölf Apostel? Sie sind nur mit ihrer eigenen Lebensluft und ihrer eigenen, unbefangen irdisch gedachten Himmelsseligkeit beschäftigt. Am Rande der Kuppel selbst lagern helle, sonnige Wolkenschichten, auf denen stattliche Engelsjünglinge sich in ausgelassenen Uebungen, Spielen und Scherzen ergehen. Es ist eine Verschlingung und Ueberschneidung der Gliedmafsen, welche beim ersten Anblick um so verwirrender wirkt, als bei der strengen Untersicht eigentlich nur ihre Beine zur Geltung kommen. Auf diesen Theil des Werkes bezieht sich daher auch das oft wiederholte Witzwort, welches es einem Froschschenkelragout verglich. Getragen, gehoben und geschoben von diesem Engelreigen fährt die Jungfrau in halb sitzender Stellung gen Himmel. Ueber ihr lacht goldenes Himmelslicht, welches bereits den vorausschwebenden Engel Gabriel umfliefst. Hier sind die Seligen unter denen sich, naiv genug, auch Eva, die Verführerin, befindet, zum Empfange der Gebenedeiten versammelt. Der Erlöser selbst aber stürzt sich begeistert seiner Mutter entgegen.

Das Werk hat leider sehr gelitten. Vor dem Originale ist seine Beurtheilung kaum noch möglich; und den Kopien und Stichen fehlt eben jener unendlich beseelende Lichtglanz, welcher auch hier, mehr als die Einzelmotive und als der Ausdruck, dem Ganzen jenen geistig wirkenden Idealismus verliehen haben mufs, ohne welchen die Darstellung eines solchen Gegenstandes schlechterdings unmöglich ist. Licht, Bewegung und holdseliges Lächeln, vor allem das Licht sind ja eben die einzigen idealen Mittel, deren Correggio sich zur Weihe seiner religiösen Vorstellungen bedient. Ueber die geistige Bedeutung dieses Werkes läfst sich streiten, auch über die Berechtigung dieser ganzen Art von Kuppelmalerei; aber malerisch und technisch angesehen bleibt es das Wunder der Kunst, als welches es auf seine Zeitgenossen wirkte.

Correggio's Tafelgemälde.

Neben und nach diesen grofsen Fresken schuf Corregio noch zahlreiche Tafelgemälde, welche nach ihrem einentheils religiösen, anderentheils mythologischen Inhalte in zwei grofse Hauptgruppen zerfallen. Bei Raphael kommen als dritte Hauptgruppe die Bildnisse hinzu. Aber keins der Bildnisse, welche Correggio hier und da zugeschrieben worden, wird von der neueren Kritik als echt anerkannt. Wohl mag er, wie Michelangelo, gelegentlich einmal ausnahmsweise ein Bildnifs gemalt haben; im allgemeinen aber theilte er eben mit Michelangelo jene Subjektivität, die überall nur sich selbst, nicht andere darstellen will.

Religiöse Tafelbilder.

Die Vermählung der hl. Katharina im Louvre.

Unter den religiösen Tafelbildern, welche Correggio seit seinem ersten Auftreten in Parma gemalt hat, ist zunächst die jugendfrische Darstellung der Vermählung der hl. Katharina im Louvre hervorzuheben. Die drei Hauptfiguren im Vordergrund sind ganz von süfsester, reinster, wenn auch weltlich

dargeſtellter Liebe erfüllt; die Begegnung der drei ſchönen, weichen Hände iſt ungemein ausdrucksvoll; als koloriſtiſches Princip Correggio's macht der alles durchglühende goldene Lichton ſich hier ſchon deutlich geltend. Es iſt eins der maleriſch reizvollſten Bilder des Meiſters.

Andere Exemplare.

Eine kleinere, etwas veränderte Wiederholung exiſtirt in verſchiedenen Exemplaren, welche einander die Eigenhändigkeit ſtreitig machen. Selbſt die Originalität des Exemplars des Neapler Muſeums iſt nicht mehr unbeſtritten.

Die Zingarella im Muſ. von Neapel.

Dagegen beſitzt dieſe Sammlung in der ſog. »Zingarella« (d. h. der »Zigeunerin«, nach dem bunten Kopftuch) oder der »Madonna mit dem Kaninchen« ein durchaus echtes und liebenswürdiges frühes Bild des Meiſters.

Chriſtus als Gärtner im Madrider Muſeum. Die Madonna della cesta in London.

Ebenſo früh iſt auch die romantiſch aufgefaſste kleine Darſtellung des Chriſtus als Gärtner im Madrider Muſeum, ebenſo früh die ganz genrehafte, aber vom idealſten Licht durchglühte Madonna mit dem Korbe (della cesta) in der Londoner Nationalgalerie. Bald nach 1520 hat Correggio ſeine Eigenart voll entwickelt: die zugleich nachgiebige und markige Pinſelführung und jenes Helldunkel, welches, indem es den Raum faſt wie eine greifbare atmoſphäriſche Maſſe erfüllt, die Schatten leicht macht und dem Lichte einen magiſchen Glanz verleiht.

Die ſäugende Madonna in Rom, in Peſt.

Die Darſtellung der Madonna, welche ihr Kind ſtillt, exiſtirt in verſchiedenen Exemplaren, von denen das urſprüngliche im Beſitze des Principe Torlonia in Rom ſein ſoll, während auch die etwas veränderte Wiederholung der Peſter Galerie für eigenhändig gelten muſs.

Chriſtus am Oelberg in London.

Die kleine ſtimmungsvolle Darſtellung Chriſti am Oelberg befindet ſich in zwei Exemplaren in London, einmal beim Duke of Wellington im Apsley-House, ein zweites Mal in der Nationalgalerie, deren Exemplar jedoch in der Regel nur als Kopie angeſehen wird.[1]) Aus der Zeit ſeiner Thätigkeit in der Kirche S. Giovanni ſtammen ſodann wohl die beiden Altarbilder im Breitformat, welche aus einer Kapelle dieſer Kirche in die Pinakothek von Parma übergegangen ſind.

Das Martyrium des hl. Placidus in Parma.

Das eine von ihnen ſtellt das Martyrium des hl. Placidus und der hl. Flavia dar, welche auf einem Miſſionszuge von Räubern im Walde ermordet wurden. Es ſind zwei kompoſitionslos neben einander geſtellte Mordſcenen von groſser Unmittelbarkeit der Wirkung, derb in den halbnackten Mördergeſtalten, aber wunderbar verklärt im Ausdruck der Märtyrer, welche ohne Widerſtand den Todesſtreich und den Todesſtoſs empfangen, während ihr emporgewandter Blick den tröſtenden Engel herabſchweben ſieht (Fig. 399).

Die Beweinung Chriſti in Parma.

Das andere ſtellt die Beweinung Chriſti dar und iſt nicht nur ein auſserordentlich durchdachtes techniſches Meiſterſtück, ſondern auch ein tieferſchütterndes Kunſtwerk, wenngleich der Aufwand an äuſserem Schmerzenspathos und realiſtiſcher Treue im Einzelnen hier faſt über's Ziel hinausſchieſst. Mehr in ſeinem eigenſten Fahrwaſſer zeigt der Meiſter ſich in den fünf groſsen Altartafeln aus ſeiner beſten Zeit, von denen ſich drei, freilich nicht in beſter Erhaltung, in der Dresdener Galerie, zwei in der Pinakothek zu Parma befinden.

Die »Nacht« in Dresden.

Unter den Dresdener Bildern iſt »die heilige Nacht«, in der Regel nur »die Nacht« genannt, das berühmteſte. Es iſt eine Darſtellung des Neugeborenen im Stalle, den die Mutter, an der Krippe knieend, mit beiden Armen umſchlingt, während Joſeph im Hintergrund mit dem Eſel beſchäftigt iſt, links vorn drei realiſtiſche Geſtalten aus dem Volke, nämlich zwei Hirten und eine Magd das Wunderkind mehr mit der Geberde des Staunens und Geblen-

1) Dagegen jedoch *G. Frizzoni* im Arch. stor. ital. 4. Serie, V (1880), p. 55.

detſeins, als der Verehrung betrachten, links oben aber einige verzwickt durch einander geſchlungene Engel von einer himmliſchen Wolke herabgetragen werden. Die Charaktere als ſolche ſind, abgeſehen von der liebreizenden Mutter, recht gewöhnlich; die Kompoſition als ſolche entbehrt jeder Linienfeinheit; der

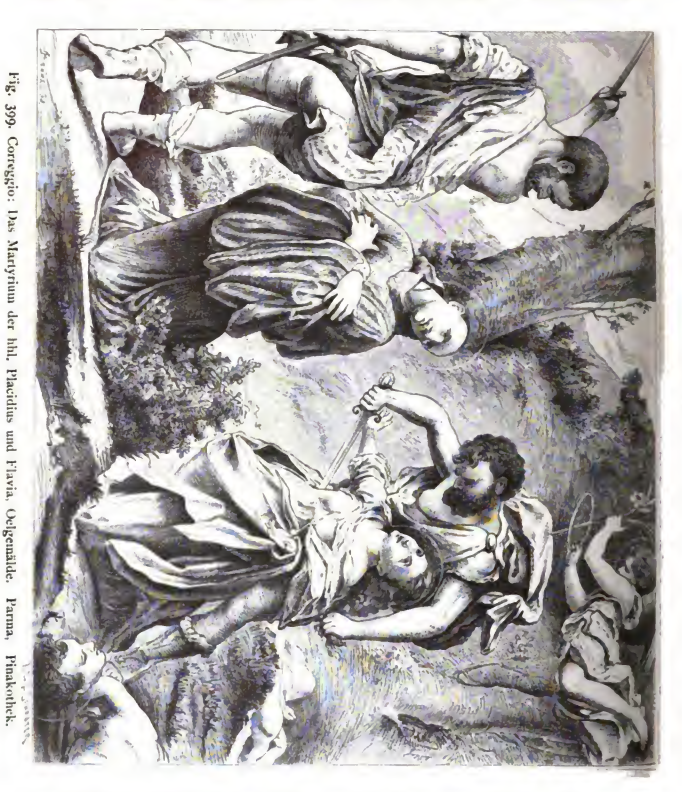


Fig. 399. Correggio: Das Martyrium der hhl. Placidius und Flavia. Oelgemälde. Parma, Pinakothek.

überraſchende Eindruck des Bildes beruht eben ganz auf der Lichtwirkung. Das Chriſtkind leuchtet in eigenem Lichte und ſtrahlt ſeinen Glanz nach allen Seiten in die Nacht aus, während fern über der tiefgeſtimmten Landſchaft bereits die Morgenröthe ſich meldet. Das »Helldunkel« war hier durch den Gegenſtand gegeben, Correggio konnte es daher in ſeiner ſchärfſten Ausbildung verwenden, gleichſam als wolle er auch dem Laien an einem Muſterbeiſpiel vor



Fig. 400. Correggio: Madonna mit dem hl. Hieronymus, Oelgemälde. Parma, Pinakothek.

Augen führen, was es mit seiner Malweise für eine Bewandtnifs habe. Das Bild war 1522 für eine Kapelle in S. Prospero zu Reggio bestellt, aber erst 1530 abgeliefert worden. Die zweite dieser Dresdener Altartafeln in die sog. »Madonna des hl. Sebastian«, welche 1525 für eine Kapelle des Domes zu Modena bestellt worden war. Oben auf Wolken in einer entzückend gemalten Glorie von Engeln, deren Geberdensprache den Verkehr mit der Erde vermittelt, thront Maria mit dem Kinde; unten auf der Erde sind der hl. Sebastianus, eine köstliche nackte Jünglingsgestalt, mit an den Baum gebundenen Händen, der an einen Stein gelehnt schlafende hl. Rochus und der alte hl. Geminianus in den zwanglosesten Stellungen gruppirt. Nach unserem heutigen Gefühl übertrifft dieses Bild »die Nacht« an Schönheit der Gestalten und an malerischem Reize. — Das dritte dieser Dresdener Bilder endlich ist die Madonna mit dem hl. Georg. Hier ist der Meister zu strengerer Anordnung zurückgekehrt. Es ist eins seiner wenigen feierlich wirkenden Bilder; aber die Genien oder Engelknäbchen, welche zu Füfsen der Heiligen mit den Waffen des Ritters Georg spielen, bringen auch hier ein schalkhaft spielendes Element hinein, welches der eigensten Natur Correggio's entspringt. Von den beiden Altartafeln der Pinakothek von Parma, welche hierhergehören, stellt die 1526 für die Kirche S. Sepolcro zu Parma bestellte »Madonna della Scodella« (mit dem Napf) eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar. An der Quelle, den Napf in der Hand, sitzt die Madonna; hinter ihr steht Joseph und zieht mit der linken Hand den Zweig einer Dattelpalme herab, während er dem schon recht grofsen und lebhaft bewegten Knaben auf dem Schofse der Mutter mit der Rechten die abgepflückte Frucht darreicht. Seltsam verschlungene grofse Engel treiben auch hier ihr Spiel in der Luft. Es ist ein Idyll von liebenswürdigster Anmuth. Das schönste dieser Bilder aber, zugleich das köstlichste religiöse Gemälde, welches der Meister geschaffen, ist die Madonna mit dem hl. Hieronymus und der hl. Magdalena, welche, schon 1523 bestellt, aber wohl erst 1527—1528 gemalt wurde und sich jetzt in der Pinakothek zu Parma befindet. In reicher Landschaft, gegen die Sonnenstrahlen durch ein von Baum zu Baum gespanntes rothes Zelttuch geschützt, sitzt die Madonna mit dem lebhaft bewegten nakten Kinde, dem der hl. Hieronymus, die links vorn stehende, fast nackte Hünengestalt, in Gemeinschaft mit einem halbwüchsigen Engel sein grofses Buch vorhält, während es seine linke Hand an die blonden Locken der hl. Magdalena legt, welche sich, flüssig hingegossen und hingebend vorgebeugt, rechts an dasselbe anschmiegt. Hinter Magdalena steht ein Knabe und riecht an ihrem Salbgefäfse. Das Auge aber bleibt vor allem an ihr selbst haften, in deren holdseligem Antlitz süfse Sinnlichkeit und himmlische Erregung sich mit dem Ausdruck einer der Verzeihung bereits gewissen Reue in wunderbarer Anmuth mischen. Unübertroffen ist die weiche und doch sichere Plastik der Modellirung dieses Bildes, unübertroffen seine ideale Farbenpracht, welche den hellen leuchtenden Lokaltönen ihr volles Recht läfst und doch ganz aus warmem, den Aether erfüllenden Sonnenlichte besteht (Fig. 400). Im Gegensatze zu Dresdener »Nacht« hat man dieses Bild daher auch den »Tag« getauft.

Von den vielen religiösen Bildern, die Correggio nicht mit unzweifelhaftem Rechte zugeschrieben werden, mufs hier der kleinen Madonna der Madrider

Die Madonna mit dem hl. Sebastian in Dresden.

Die Madonna mit dem hl. Georg in Dresden.

Die Madonna della Scodella in Parma.

Die Madonna mit dem hl. Hieronymus in Parma.

Die kleine Madonna in Madrid.

Galerie No. 135, des Eccehomo's der Londoner Nationalgalerie,[1]) vor allen Dingen aber des auf Kupfer gemalten, früher unendlich geprieſenen kleinen Bildes der Dresdener Galerie gedacht werden, welches die hl. Magdalena mit aufgelöſtem Haare ausgeſtreckt über einem Buche in ſtiller, waldumrauſchter Höhle liegend darſtellt. Seit Morelli's ſchlagender Kritik[2]) ſcheint ſich unter ernſten Forſchern die Ueberzeugung zu verbreiten, daſs Correggio dieſes Bild nicht gemalt habe. Doch wird die Frage, wer der Urheber des reizvollen Bildchens ſei, einer nochmaligen ernſten Prüfung bedürfen.

Das Eccehomo in London.

Die Magdalena in Dresden.

Mythol. Darſtellungen.

Im höchſten Maſse intereſſiren uns dann aber noch die mythologiſchen und allegoriſchen Darſtellungen Correggio's. Die anmuthige, naive Sinnlichkeit, die uns in ſeinen religiöſen Darſtellungen manchmal doch etwas befremdend anblickt, tritt uns hier als berechtigter Inhalt maleriſcher Schönheit mit antiker Unbefangenheit entgegen. Zu den früheſten mythologiſchen Tafelbildern des Meiſters gehört das wohlerhaltene, hinreiſsend ſchön in weicher Plaſtik gemalte, von dem ganzen Dufte correggesken Helldunkels durchfloſſene Bild des Louvre zu Paris, welches Jupiter darſtellt, wie er in Satyrsgeſtalt die ſchöne, in tiefem Schlummer liegende Nymphe Antiope beſchleicht. Weit ſchlechter erhalten iſt die naive Darſtellung der »Schule des Amor« in der Londoner Nationalgalerie. Merkur unterrichtet den kleinen Liebesgott im Leſen; Venus ſteht, des Meiſters ungelehrter Auffaſſung entſprechend, als Flügelgeſtalt daneben. Später ſind die beiden köſtlichen ſchmalen Hochbilder gemalt, welche als Gegenſtücke in der kaiſ. Galerie zu Wien hängen. Das eine derſelben ſtellt den vom Adler des Zeus entführten jugendſchönen Ganymed dar, das andere, welches durch eine beſonders geiſtvolle Ausbildung des auch hier durch den Stoff gebotenen Helldunkels ausgezeichnet iſt, zeigt Io, wie Jupiter ſie in Geſtalt einer Wolke umarmt; eine Kopie dieſes Bildes beſitzt die Berliner Galerie. Dann folgen noch zwei groſse Breitbilder. Das eine derſelben ſchmückt die Galerie Borgheſe zu Rom (Fig. 401). Es ſtellt die Danaë dar, welche mit geöffnetem Schoſse auf königlichem Lager ruht, im Begriffe den goldenen Regen des Zeus zu empfangen, wobei ein am Fuſsende des Bettes ſitzender Amorsjüngling ihr behülflich iſt, indem er ihr das letzte Gewandſtück fortzieht, während am Kopfende ihres Bettes zwei allerliebſte kleine Liebesgötter die Schärfe ihrer Pfeile prüfen; es iſt ein Bild, welches einen verfänglichen Moment mit ſo ſouveräner Unbefangenheit und ſo überwältigendem maleriſchen Reize darſtellt, daſs wir an ſeine Unſchuld glauben. Das andere befindet ſich im Berliner Muſeum und ſtellt Leda mit dem Zeusſchwane dar. Da es in weiter Fluſslandſchaft noch eine Reihe der badenden Gefährtinnen Leda's von Schwänen umſpielt zeigt, ſo gewinnt es einen ſchalkhaft überzeugenden, novelliſtiſchen Charakter. An die mythologiſchen Bilder Correggio's ſchlieſsen ſich endlich die beiden allegoriſchen Darſtellungen an, welche ſich, in Gouache gemalt, in der Handzeichnungenſammlung[3]) des Louvre befinden. Sie werden als »Triumph der Tugend« und als »Laſter im Joch der Leidenſchaften« bezeichnet und ſind begrifflich etwas unklare Zuſammenſtellungen, welche jedoch den ſpäten Stil des

Jupiter und Antiope im Louvre.

Die Schule des Amor in London.

Ganymed in Wien.

Io in Wien.

Danae im Palazzo Borgheſe zu Rom.

Leda in Berlin.

Die allegoriſchen Darſtellungen im Louvre.

1) Von *G. Frizzoni* im Arch. stor. ital. 4. Serie, V (1880), p. 54 für echt erklärt.

2) *Lermolieff*, Die Werke etc., S. 153—161.

3) Ueber Handzeichnungen Correggio's vgl. man *Jul. Meyer* im Künſtler-Lexikon a. a. O. S. 454—458.

Meifters in feiner ganzen reizvoll-malerifchen Breite zeigen. Eine unvollendete Wiederholung des »Triumphes der Tugend« in Pal. Doria zu Rom ift intereffant, weil fie des Meifters Art zu untermalen zeigt.

Correggio's Tod.

Etwa 1529 ftarb Correggio's Gattin in Parma; 1530 kehrte er darauf in feine ftille kleine Vaterftadt zurück, in welcher er, erft vierzig Jahre alt, am 5. März 1534 ftarb.

Zur Werthfchätzung Correggio's.

Im Gegenfatze zu Leonardo, Michelangelo, Raphael und Tizian, welche im Dienfte der vornehmften Fürften ihrer Zeit ftanden und auch ihren Kunft-



Fig. 401. Correggio: Danaë, Oelgemälde. Rom, Galerie Borghefe.

Charakter »im Strom der Welt« entwickeln konnten, lebte Antonio Allegri da Correggio in behaglicher bürgerlicher Begrenztheit und bildete fein »Talent fich in der Stille«. Es dauerte daher auch geraume Zeit, bis er als einer der gröfsten unter den Grofsen anerkannt wurde. Befonders lebhaft traten die Caracci am Anfang des 17. Jahrhunderts für ihn ein. Im vorigen Jahrhundert ftellten manche ihn über Raphael. In unferen Tagen gilt er einigen hervorragenden Kritikern als einer der Urheber des Verfalls. Allein die Nachahmung eines jeden fo fubjektiven Meifters, wie Correggio, führt zum Manierismus. Man darf der urfprünglichen Subjektivität nicht die Schuld an dem Mifsbrauch beimeffen, den andere mit ihren bei diefen fofort konventionell wirkenden Formen treiben. Freilich wird einem fo fubjektiven Künftler gegen-

über auch der ſubjektive Geſchmack ſein Recht behaupten. Sieht man aber von perſönlichen Neigungen ab, ſo wird man anerkennen müſſen, daſs Correggio ſchon wegen ſeiner techniſch-maleriſchen Behandlungsweiſe zu den bahnbrechenden Meiſtern der Welt gehört; und wer ſeiner Bedeutung von dieſer Seite ganz gerecht geworden iſt, wird in den meiſten Fällen auch von dem Geiſte ſeiner Kunſt bezaubert werden.

Correggio's Schüler. Fr. Rondani. Pomponio Allegri. Michelangelo Anſelmi. Lelio Orſi. Bern. Gatti. Giorgio Gandini.

Seine Eigenart konnte Correggio ſo wenig, wie Michelangelo, auf ſeine Schüler übertragen. Theils ahmten ſie äuſserlich einige ſeiner Manieren nach, theils ſuchten ſie Kompromiſſe mit der römiſchen Schule zu ſchlieſsen. Viel Erfreuliches iſt daher nicht von ihnen zu melden. Als eigentlicher Schüler Correggio's gilt nur *Fr. Rondani* († vor 1548), für deſſen Meiſterwerk die ganz correggeske Madonna mit dem hl. Auguſtinus und dem hl. Hieronymus in der Pinakothek zu Parma erklärt wird, während im Dom dieſer Stadt einige (reſtaurirte) Fresken ſeiner Hand erhalten ſind. Ein Schüler Rondani's ſcheint Correggio's Sohn *Pomponio Allegri* (geb. 1521) geweſen zu ſein, der beim Tode ſeines groſsen Vaters erſt 12 Jahre alt war, nachmals aber ſelbſt ein angeſehener Maler wurde, der z. B. in ſeinen Bildern in der Pinakothek von Parma als tüchtiger, wenn auch etwas ſchwerfälliger Zeichner ohne den koloriſtiſchen Zauber ſeines Vaters erſcheint. Mehr oder weniger unter dem Einfluſs Correggio's entwickelte ſich auch *Michelangelo Anſelmi*, der 1491 zu Lucca geborene, 1554 zu Parma geſtorbene Meiſter, deſſen in dieſer Stadt nicht ſeltenen Werke den deutlichſten Beleg dafür bilden, daſs die Nachahmung eines Stils, der dem eigenen Empfindungsleben fremd iſt, zu konventioneller Erſtarrung führt. Ferner gehören *Lelio Orſi* (1510 oder 1511—1587), dem z. B. ein »Chriſtus am Kreuze« in der Berliner Galerie zugeſchrieben wird, der fruchtbare *Bernardino Gatti*, genannt *»il Sojaro«* (1495—1575), deſſen Fresken und Tafelgemälde in Cremona, Parma und Piacenza zu finden ſind, und *Giorgio Gandini* († 1538), von deſſen Hand die Pinakothek zu Parma einige Bildniſſe beſitzt, in dieſe Reihe.

Die Künſtlerfamilie Mazzuola. Girolamo Mazzuola. Franc. Mazzuola, il Parmegianino. Sein Kunſtcharakter.

In einem gewiſſen Zuſammenhange mit Correggio ſtehen auch einige Mitglieder der bereits oben (S. 345) erwähnten Künſtlerfamilie *Mazzuola.*[1] Von *Girolamo Mazzuola*, der eigentlich *Bedolo* oder *Bedullo* hieſs, aber, weil er in die Familie Mazzuola hineingeheirathet, deren Namen annahm, ſieht man in Parma noch eine Reihe Bilder, die gerade ihn wegen der Verquickung römiſcher und parmeſaniſcher Züge als unerquicklichen Manieriſten erſcheinen laſſen. Der berühmteſte Sproſs der Familie aber wurde *Francesco Mazzuola*, der Sohn Filippo's, der Vetter der Gattin *Girolamo's*. Dieſer am 11. Jan. 1504 (1503) in Parma geborene, 1540 geſtorbene Meiſter, hat es in ſeinem kurzen Leben in hohem Grade verſtanden, die Aufmerkſamkeit ſeiner Zeitgenoſſen auf ſich zu ziehen. Er iſt unter dem Namen *Parmegianino* (»der kleine Parmeſaner«) weltberühmt geworden. Schon Vaſari, der ihm eine eigene Lebensbeſchreibung widmete,[2] hob ihn in den Himmel. Ob er Schüler Correggio's geweſen, iſt eine Streitfrage.[3] Doch kann es uns gleichgültig ſein, ob er bei ihm gelernt,

1) Ihr Stammbaum in *Milaneſi's* Vaſari V, p. 239.

2) Ed. *Milaneſi* V, p. 217—242. — Ferner *Iren. Affò:* Vita del graziosissimo pittore Fr. Mazzola. Parma 1784. — (*Coxe*) Sketches of the lives of Correggio and Parmegiano, London 1823, p. 222—276.

3) Man vgl. *Pungileone*, Memorie istoriche etc., I, p. 258.

da feine Bilder deutlich genug zeigen, dafs er von ihm gelernt. Freilich fchlug die Nachahmung Correggio's auch bei ihm nicht zum Heil aus. Nur im Bildnifsfache, in dem er den Meifter nicht nachahmen konnte, zeigt Parmegiano, dafs er es, wenn er wollte, verftand, feine glänzende Technik im Dienfte der Wahrheit zu verwenden. Vorzügliche Bildniffe feiner Hand befin-

Seine Bildniffe.



Fig. 402. Parmegianino: Heilige Familie, Oelgemälde. Paris, Louvre.

den fich im Mufeum von Neapel, im Pal. Borghefe zu Rom, in den Uffizien zu Florenz, in den Galerien von Wien, Darmftadt, Kaffel und Kopenhagen. In der Hiftorienmalerei aber ift er eben fchon ganz manierirt. Seine langgeftreckten Formen find nicht der Natur, fondern einem eingebildeten Ideal entlehnt, feine Farben find trotz der manchmal äufserlich dem Correggio abgefehenen Lichtfpiele in der Regel kalt und hart, fein geiftiger Ausdruck ift faft

Seine Hiftorien.

immer leer oder affektirt. Gleichwohl imponirten feine Bilder wegen ihrer koketten Zierlichkeit, die immerhin ein neues Element in die Kunft brachte, und ihrer technifchen Frifche feinen Zeitgenoffen gewaltig, ja manchmal, wenn der Gegenftand ihrem Wefen entfpricht, und des Meifters Kolorit fich von feiner blühendften Seite zeigt, können fie felbft uns noch feffeln. Von feinen Fresken ift die Darftellung des hl. Georg in der Kirche S. Giovanni Evangelista zu Parma hervorzuheben. Zahlreich find im Verhältnifs zu feiner kurzen Lebenszeit feine religiöfen, feltener find feine mythologifchen Tafelbilder. Unter den erfteren zeigt die »Madonna mit dem langen Halfe«, im Palazzo Pitti zu Florenz fchon durch ihren Beinamen, worin ihre Manierirtheit befteht; und der hl. Familie der Tribuna der Uffizien hilft auch der Verfuch, durch eine befondere Beleuchtung der Landfchaft zu reizen, nicht über ihre gemachten Formen hinweg. Wie weltlich feine Heiligen fich manchmal geben, zeigen z. B. feine Gemälde der hl. Katharina im Pal. Borghefe zu Rom und der Madonna zwifchen Heiligen in der Pinakothek von Bologna. Die Pinakothek von Parma befitzt mehrere derartige Bilder feiner Hand. Von feinen religiöfen Bildern in nordifchen Galerien find zwei heilige Familien im Louvre zu Paris (Fig. 402), die »Vifion des hl. Hieronymus« in der Londoner Nationalgalerie, die »Grablegung« der Petersburger Eremitage und die Madonna mit dem hl. Sebaftianus und dem hl. Franciskus in der Dresdener Galerie hervorzuheben. Seine mythologifchen Bilder ftehen unferem Empfinden näher. Befonders fein »Amor als Bogenfchnitzer« in der kaif. Galerie zu Wien ift ein oft wiederholtes und kopirtes, höchft anmuthiges mythologifches Genrebild; weniger anziehend fchon ift fein Ganymed in der Dresdener Galerie. Parmegianino war ein grofses Talent, zum Genie aber fehlte es ihm an Wahrheitsliebe und Feuer.

Seine Fresken in Ferrara. Seine religiöfen Tafelbilder in Florenz. in Rom, in Bologna, in Parma. in Paris. in London, in Petersburg. in Dresden. Seine mythologifchen Bilder in Wien. in Dresden.

K. Giorgione, Palma Vecchio, Lotto und andere fpätere Nachfolger Bellini's.[1]

Schon im Laufe des 15. Jahrhunderts hatte Venedigs Welthandel durch die Entdeckung des Seewegs nach Oftindien beträchtliche Einbufse erlitten; gegen Ende des Jahrhunderts verloren die Venezianer eine ihrer griechifchen Befitzungen nach der anderen an die Türken; aber immer noch war die Republik zu Anfang des 16. Jahrhunderts neben dem Kirchenftaate die erfte politifche Grofsmacht Italiens; und wenn fie dem letzteren um diefe Zeit auch Ravenna und die Romagna abtreten mufste, fo waren die Städte des venezianifchen Feftlandes von Crema und Brescia im Weften bis Udine im Often und Pieve di Cadore im Norden doch fefter als je mit der Lagunenftadt verbunden. Ueberdies waren die venezianifchen Patrizier immer noch reich; und üppiger als je vorher entfaltete fich ein weiches Wohlleben in den Paläften, deren heiter durchbrochene Faffaden fich in den Kanälen fpiegelten. Auch die venezianifche Kunft erfchlofs fich jetzt erft zur vollften, duftigften Blüthenpracht; und die Vielfeitigkeit der künftlerifchen und literarifchen Beftrebungen, die damals in Venedig gepflegt wurden, kommt u. A. in dem Bundnifs, mit dem Jacopo Sanfovino, der Architekt und Bildhauer, Tizian, der Ma-

Kulturgefchichtliche Bemerkungen.

1) Die allg. Literatur zur venezianifchen Malerei, oben S. 275.

ler, und Pietro Aretino, der Kritiker, das venezianifche Kunftleben beherrfchten, deutlich zum Ausdruck. Venedig war eben, befonders durch die Beftrebungen der beiden Aldus Manutius, deren älterer der grofsartigfte Verleger griechifcher Bücher war und die aldinifche Akademie, deren Umgangsfprache die griechifche gewefen, gegründet hatte, zu einer Hauptftadt des Humanismus geworden. P. Bembo, der fpätere Kardinal und Sekretär Leo's X. dichtete damals in Venedig einen Theil jener Werke, deretwegen er als zweiter Erneuerer der italienifchen Poefie gefeiert wurde, und Navagero, der Rhetoriker, blieb feiner Vaterftadt, in deren Dienft er trat, getreu. Die eigentliche Kunft Venedigs aber war nach wie vor die Malerei. Doch verdient bemerkt zu werden, dafs von den weltberühmten venezianifchen Malern diefer Tage, in denen viele Kunftfreunde die gröfsten Meifter verehren, die überhaupt gelebt haben, kein einziger in der Stadt Venedig geboren war. Sie ftammten alle vom venezianifchen Feftlande, hatten aber kürzere oder längere Zeit die feuchte Seeluft der Infelftadt geathmet, welche oft genug die Gegenftände in jenem weichen Golddduft fchwimmend zeigt, den fchon die leitenden venezianifchen Maler des 15. Jahrhunderts fich angeeignet hatten. Die gemeinfame Schule, welche viele Meifter der neuen Generation bei Giovanni Bellini (oben S. 289—295) durchmachten, that das ihre dazu, der venezianifchen Malerei des Cinquecento ihren einheitlichen Charakter zu erhalten und ihre blendenden Eigenfchaften immer leuchtender zu entwickeln. Nach wie vor richtete fich ihr Augenmerk, von einigen glänzenden Ausnahmen abgefehen, weniger auf dramatifche Lebendigkeit der Erzählung, als auf behagliche Breite in der Darftellung einzelner Geftalten und Gruppen, ruhiger Zuftände und fittenbildlicher Situationen; neben der Kompofition nahm aber auch das venezianifche Kolorit an dem Zuge der Zeit zu gröfserer Freiheit, Abrundung und Klarheit theil und wurde immer mafsgebender für den Gefammteindruck der Gemälde diefer Schule. Correggio, der Kolorift im Sinne der Licht- und Tonmalerei, idealifirte die Stimmung bis zur phantaftifchen Wirkung, und feine gleichmäfsig verfchmelzende Pinfelführung entkleidete die Dinge nur allzu oft ihrer ftofflichen Wahrheit. Die Venezianer find Lichtmaler, wie Correggio, aber ihr Goldlicht ift nur der Abglanz des wirklichen glühenden Lichtes, welches über jenen Küften ftrahlt. Daher löfen fie ihre Lokalfarben auch nicht in ein correggeskes Helldunkel auf, fondern laffen fie, prachtvoll harmonifch nebeneinandergeftellt, in tiefer, feuriger Gluth ihre eigene Geltung fuchen; daher wird ihre Pinfelführung, der fie zum erften Male die volle malerifche Breite geben, die das 17. Jahrhundert weiterbildete, auch der eigenthümlichen ftofflichen Erfcheinung aller Dinge gerecht; daher heben ihre neben und hintereinander dargeftellten Gegenftände fich nicht in fcharfen Linien, fondern in weich verfchwimmenden Umriffen, wie wir fie in der Natur fehen, von einander ab; und hiermit hängt es zufammen, dafs die venezianifche entfchiedener als irgend eine andere gleichzeitige italienifche Schule den malerifchen Werth jeder Erfcheinung zur Hauptfache macht und daher auch im Stande ift, der Landfchaft und den Figurenfcenen des täglichen Lebens einen felbftändigen malerifchen Reiz abzugewinnen und fo mit den gleichzeitigen nordifchen Anfängen der Landfchaftsmalerei und der Genremalerei Schritt zu halten. Kurz, die Venezianer find die gröfsten italienifchen Realiften jener Tage, ohne den Gefetzen einer fchönen Linien-

Venedigs Humanismus.
Bembo.
Navagero.
Die venezianifchen Maler.
Stil der venezianifchen Malerei.

führung untreu zu werden, und fie find zugleich, befonders auf dem Gebiete der Farbe, Idealiften jener glücklichen Art, welche nicht ihre fubjektive Anfchauung mit dem Scheine der Wahrheit ausftatten, fondern die objektive Naturwahrheit, von der fie ausgehen, von innen heraus fteigern und läutern, indem fie daran ihr eigenes Feuer zur hellften Gluth anfachen.

Gliederung.

Im Mittelpunkt des ganzen venezianifchen Kunftfchaffens fteht Tizian, deffen Produktivität und innere Bedeutung es nothwendig machen, ihm ein eigenes Kapitel zu widmen. Tizians Mitfchüler bei Giovanni Bellini, die zum Theil zugleich als feine Vorgänger anzufehen find, müffen zunächft für fich betrachtet werden. Giovanni Bellini hatte in feinem langen Leben felbft verfchiedene Entwickelungsphafen durchgemacht. Die frühere Generation feiner Schule (oben S. 295—306) gehörte noch ganz dem Quattrocento an. Seine jüngern Schüler und Nachfolger aber, die in diefem Kapitel befprochen werden follen, find die Träger der neuen Aera in Venedig. Mit völliger Sicherheit läfst fich allerdings bei kaum einem von diefen nachweifen, dafs er ein wirklicher Schüler Bellini's gewefen; bei ihnen allen ift es aber aus äufseren und inneren Gründen fo wahrfcheinlich, dafs fie fich eben deshalb zu einer befonderen Gruppe zufammenfügen.

Giorgione.

Als eigentlichen Bahnbrecher der ganzen Richtung des 16 Jahrhunderts wies fchon Vafari[1]) die erfte Stelle nach Leonardo da Vinci dem grofsen *Giorgio Barbarelli* von Caftelfranco an, der eben weil er der grofse Giorgio war, fchlechthin Giorgione genannt wurde und wird. Giorgione wurde 1478[2]) in oder bei Caftelfranco geboren. Es fcheint, dafs er, wie Leonardo, der natürliche Sohn feines Vaters gewefen; und wie Leonardo zeichnete er fich durch Geift und Schönheit, gefellige Talente und eine vielfeitige künftlerifche Begabung aus, wie Leonardo wird er als vorzüglicher Mufiker, und, feinen Gaben entfprechend, wird er als Liebling der Frauen gefchildert. Von feinem Leben ift übrigens fehr wenig bekannt. Dafs er ein Schüler Bellini's gewefen, erzählt Ridolfi und beftätigen feine Bilder. Im erften Jahrfünft des neuen Jahrhunderts arbeitete er für den Condottiere Tuzio Coftanzo in feiner Vaterftadt Caftelfranco; z. B. fchmückte er deffen leider nicht erhaltene Familienkapelle mit Wandgemälden. Die Fragmente eines aus Medaillons, Masken und Geräthen zufammengefetzten Friefes, welcher unter der Decke eines Saales in dem Haufe, das Giorgione bewohnt haben foll, entlanglief, werden gegenwärtig an verfchiedenen Stellen Caftelfranco's gezeigt; die Behauptung aber, dafs Giorgione fie gemalt habe, überzeugt keineswegs. Vielmehr ift nach unferer Ueberzeugung in Caftelfranco nur ein echtes Werk Giorgione's erhalten, das Hauptwerk feiner Jugend, das Altarblatt der ehemaligen Kapelle Coftanzo, welches

Sein Charakter.

Die Fragmente in Caftelfranco.

1) Ed. *Milanefi*, IV, p. 91 (der Kommentar dazu ganz veraltet). Bahnbrechend war *Crowe u. Cavalcafelle's* Behandlung des Meifters in ihrer History of painting in North Italy (London 1871), Vol. II. Deutfche Ausgabe des Gefammtwerkes von *Jordan* VI (1876), S. 154—218. — *L. W. Schaufufs:* »Zur Beurtheilung der Gemälde Giorgione's«, Dresden 1874 (ganz verfehlt). — *Herm. Lücke* in *Jul. Meyer's* Allg. Künftler-Lexikon II (1878), S. 692—705. — Wichtige neuere Anfchauungen bei *Lermolieff* »Die Werke«, bef. S. 178—197.

2) So verbefferte *Vafari* fich in der 2. Aufl., nachdem er in der erften 1477 gefchrieben. Er wird daher inzwifchen Erkundigungen eingezogen haben. Ohne triftigen Grund wird Giorgione's Geburtsjahr vermuthungsweife von neueren Forfchern auf 1476 oder gar 1475 hinaufgerückt.

wir demnächst kennen lernen werden. Etwa um 1505 kehrte Giorgione, jetzt im Vollbesitze seiner künstlerischen Kraft, nach Venedig zurück; und hier warf er sich zunächst auf die dekorative Fassadenmalerei, welche damals in der Lagunenstadt Mode wurde. Die Ueberlieferung berichtet von einem halben Dutzend venezianischer Privathäuser, deren Aussenseiten er auf diese Weise mit Gemälden geschmückt habe; doch hat die feuchte Seeluft sie alle längst zerstört; selbst von seinem Hauptwerke dieser Gattung, der 1508 [1]) vollendeten Fassadenmalerei am Neubau des Fondaco dei Tedeschi, haben sich kaum Spuren erhalten. Doch kennen wir einige der Figuren aus Zanetti's Stichen. [2]) Am unteren Stockwerke hatte der Meister Reitergestalten in einer Säulenhalle, am oberen Einzelfiguren in Nischen dargestellt; die Friese waren mit nackten Gestalten, Köpfen und Trophäen geschmückt. Schon Vasari sagte, er habe noch niemand getroffen, der ihm den Sinn dieser Gemälde entziffert habe. Giorgione gehörte eben zu den frühesten Vertretern jener dekorativen Richtung, der die malerische Wirkung über alles geht. Urkundlich erwiesen ist es ferner, dass Giorgione, nachdem er diese Fresken an der Kanalseite des Fondaco beendet, im Auftrage der Signoria ein grosses Staffeleigemälde für das Audienzzimmer des grossen Rathes im Dogenpalaste schuf. Doch hat sich auch dieses Gemälde nicht erhalten. Auf der Höhe seines Ruhmes angelangt, wurde der feurige junge Meister mit Aufträgen überhäuft; aber mitten aus seiner Thätigkeit riss ihn in seinem 34. Lebensjahre 1511 ein früher Tod dahin. Dass die Zahl der Staffeleibilder, die er neben seinen grossen Fassadenmalereien in seinem kurzen Leben geschaffen, nicht sonderlich gross gewesen, ist um so wahrscheinlicher, als er sich überdies, wie es heisst, einem weichen Genussleben ergeben hatte. Sein Ruhm verleitete die Kenner und Händler jedoch schon früh, sich und andere mit falschen Taufen auf seinen Namen zu täuschen. Vasari schrieb ihm nur erst sehr wenige Bilder zu; und von diesen wenigen ist kaum eins erhalten; dass der kreuztragende Christus in San Rocco zu Venedig ein Jugendwerk Tizians sei, nicht Giorgione's, wie Vasari früher angenommen, hatte dieser bereits in Erfahrung gebracht, als er das Leben Tizians schrieb. Von den Gemälden aber, die Carlo Ridolfi in seinen 1646 vollendeten Maraviglie dell' arte Giorgione zuschrieb, sind schon manche auszuscheiden, und von den anderthalbhundert Bildern, welche in den verschiedensten Galerien Europa's Giorgione's Namen tragen, kann die auf vergleichendem Bilderstudium beruhende Kritik der Gegenwart nur eine äusserst kleine Anzahl als echte Werke des grossen Venezianers anerkennen. Bei der hohen Bedeutung Giorgione's ist es in der That nothwendig, unsere Vorstellung von seinem Stil durch die strengste Kritik zu reinigen. So lange z. B. die Möglichkeit, dass bis vor kurzem allgemein als Werke Giorgione's anerkannte Gemälde, wie der »Seesturm« der Akademie von Venedig und der todte Christus des Monte di Pietà in Treviso, wirklich von ihm gemalt seien, nicht ganz von der Hand gewiesen wurde, konnten kaum andere, als schiefe Urtheile über ihn in Umlauf gesetzt werden. Um sich der äussersten Vorsicht zu befleissigen, theilt der Verfasser die Bilder, die er unter Giorgione's Namen an-

Seine Fassadenmalereien in Venedig.

Seine Gemälde am Fondaco dei Tedeschi.

Sein Gemälde im Dogenpalaste.

Sein Tod.

Seine Staffeleibilder.

Ihre Seltenheit.

Unechte Bilder Giorgione's.

1) *Gaye:* Carteggio degli artisti, II, p. 137—138.

2) (*A. M. Zanetti:*) Varie Pitture a Fresco de' principali maëstri veneziani. Venezia 1760. tav. 1. 2. 3.

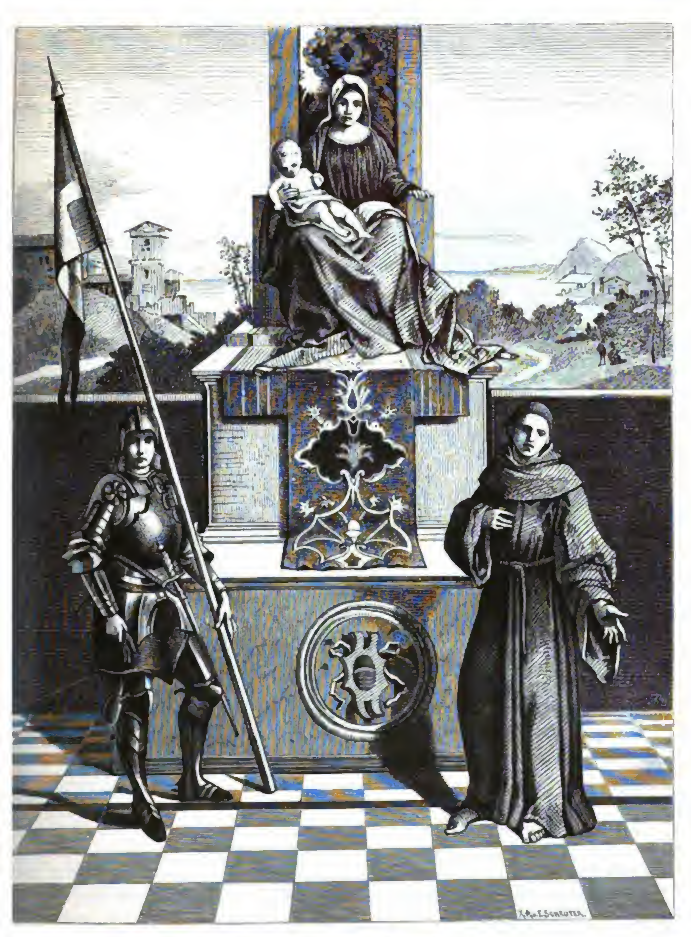


Fig. 403. Giorgione: Thronende Madonna, Oelgemälde.
Caftelfranco, San Liberale.

ühren mufs, in drei Gruppen, von denen die erfte diejenigen Gemälde umfafst, ür deren Echtheit der Verfaffer mit feiner eigenen Ueberzeugung eintreten

kann, während in der zweiten Gruppe die ferneren Bilder, welche Giorgione auf die Autorität Giovanni Morelli's hin zugefchrieben werden, in der dritten Gruppe aber diejenigen genannt werden follen, welche aufserdem noch von Crowe und Cavalcafelle für echt gehalten werden.

Echte beglaubigte Bilder.

Innerhalb der erften Gruppe ftehen zunächft drei Bilder voran, welche als beglaubigt anzufehen find und daher den Ausgang unferer Unterfuchung zu bilden haben, nämlich



Fig. 404. Giorgione: Kopf der thronenden Madonna in Caftelfranco.

Die Madonna von Caftelfranco.

1) die Madonna in der Kirche zu Caftelfranco, welche Giorgione 1504 als Altarblatt für jene Cappella Coftanzo gemalt hat. Es ift ein ruhiges, vollendet fchönes Werk, welches keinem, der es gefehen, wieder aus dem Gedächtnifs kommen wird. Eine übermannshohe Mauer theilt es (Fig. 403) in eine vordere und eine hintere Hälfte. Die letztere füllt eine reiche, weiche, ganz von Sonnenlicht durchglühte Landfchaft mit ungewöhnlich hohem Horizonte, die vordere Hälfte aber zeigt einen mit Fliefen gepflafterten Hof, in deffen Mitte an der Mauer ein hohes, mit farbigen Teppichen behängtes Poftament fteht, auf welchem die Madonna mit dem Chriftkinde thront, während unten links der edle jugendliche Ritter S. Liberale in fpiegelblanker Rüftung, rechts der

hl. Franciskus in fchlichter Kutte Wache halten. In irgend eine Beziehung zu einander find diefe Perfonen nicht gefetzt; alle blicken ruhig zum Bilde heraus; aber alle find mit dem feinften eigenen Leben ausgeftattet; befonders das lieblich-ovale



Fig. 405. Giorgione: Die Familie, Oelgemälde. Venedig, Palazzo Giovanelli.

Antlitz der Jungfrau (Fig. 404) ftrahlt die reinfte, vornehmfte Schönheit und den feligften Frieden aus. Die fchlichte, fymmetrifche Kompofition erhält ihre Bedeutung erft durch den frifchen Zufammenklang der Farben und das warme, ruhige

Sonnenlicht, welches die Figuren des Vordergrundes breite Schlagschatten werfen läfst, in der blanken Rüftung des hl. Liberale helle Glanzlichter erzeugt und den ganzen Raum mit jenem weichen atmofphärifchen Leben erfüllt, dem Giorgione's weiche und doch fefte Pinfelführung entfpricht. Die Originalfkizze zu dem hl. Liberale befitzt die Londoner Nationalgalerie.

Das Gemälde im Pal. Giovanelli zu Venedig.

2) die fog. »Familie des Giorgione« im Pal. Giovanelli zu Venedig [1]. Dies mittelgrofse Hochbild ift eine wirkliche Landfchaft (Fig. 405) mit idyllifcher Staffage. Ein helles Waffer durchfliefst die anmuthige Hügelgegend. Hinten an der Brücke liegt ein Dorf unter Bäumen; im Mittelgrunde dominiren prächtige Bäume und altes Ruinengemäuer: am rechten Ufer des Baches fitzt im üppigen Rafen des Vordergrundes ein halbnacktes Weib und fäugt ihr Kind, während links gegenüber ein junger Mann mit einem Stabe in ruhiger Betrachtung Wache zu ftehen fcheint. Ueber dem Dorfe geht ein Gewitter nieder; ein Zickzackblitz durchfährt die Luft. Was Patinir im Norden (oben S. 520 ff.) gleichzeitig oder fpäter an felbftändigen Landfchaften mit Staffage gefchaffen, erfcheint unruhig und hart gegen diefe ftille Gröfse und Breite, gegen diefe verftändnifsvolle Auffaffung des inneren Lebens der Natur. Es ift wohl das frühefte und trotzdem das vollendetfte eigentliche Landfchaftsbild und zugleich eins der früheften und fchönften Genrebilder des 16. Jahrhunderts. Erft an folchen Bildern konnte fich der Begriff der »Stimmung« in der Malerei entwickeln.

Das Gemälde der kaif. Galerie zu Wien.

3) »das Oelbild auf Leinwand mit den drei Philofophen in offener Landfchaft, von denen zwei aufrecht ftehen, der dritte aber fitzt und die Sonnenftrahlen (mit Zirkel und Winkelmafs) beobachtet, mit dem wunderbar gemalten Felfen [2] (Fig. 406). Das Bild befindet fich jetzt unter dem Titel »die drei morgenländifchen Weifen« in der kaif. Galerie zu Wien; doch wird es auch »die drei Feldmeffer« oder »die drei Aftrologen« genannt. Obgleich die mächtig feffelnde Gefammtftimmung des Bildes durch die befchauliche geiftige Haltung der Männer unterftützt wird, fo ift fie auch hier doch vor allen Dingen landfchaftlicher Natur. Die im dunklen Schatten ruhende felfige Anhöhe zur Linken ift wirklich vortrefflich gemalt; und die rothe Sonnenuntergangsglut, welche durch die Lichtung von hinten herüberftrahlt, ift von packender Wirkung. Das Bild gehört der reifften Zeit des Meifters an.

Andere echte Bilder.

Wären nur diefe drei beglaubigten Gemälde Giorgione's erhalten, fo könnten wir uns immerhin eine Vorftellung von feinem Schaffen machen: von den Madonnenbildern, welche er, nach Vafari, in feinen jüngeren Jahren gemalt und von der landfchaftlich-genrehaften Richtung, die er fpäter eingefchlagen. Indeffen ermöglichen uns gerade diefe Bilder, ihm mit vollften Fuge noch einige andere zuzufchreiben, die wir ebenfalls zu unferer erften Gruppe rechnen. Im Anfchlufs an die Madonna von Caftelfranco ift unter diefen zunächft ein Madonnenbild der Madrider Galerie hervorzuheben. Zwar ift die dort Giorgione zugefchriebene Madonna mit der hl. Brigitte (Nr. 236) jetzt als Jugendwerk Tizians anerkannt worden;

———

1) *Anonimo Morelliano*, Notizia d'Opere etc., Baffano 1800, p. 80.

2) So wörtlich beim *Anonimo Morelliano*, a. a. O. p. 64. Nach diefem hätte Giorgione es allerdings nur begonnen und Sebaftiano veneziano (oben S. 394 ff.) es vollendet.

Die Madonna d. Madrider Galerie.

aber neben diefem vermeintlichen Giorgione hängt unter dem Namen Pordenone eine Madonna mit den heiligen Antonius und Rochus (Nr. 341), welche unzweifelhaft ein fchönes echtes Bild Giorgione's ift.[1] Im Anfchlufs an jene halblandfchaftlichen Stimmungsbilder find fodann als unzweifelhafte frühe Werke Giorgione's die beiden farbenreichen kleinen Bilder der Uffiziengalerie in Florenz anzuerkennen, von denen das eine die Feuerprobe des kleinen Mofes, das andere das Urtheil Salomonis darftellt. Da das Seitenftück von der Hand Giov. Bellini's, welches eine Allegorie zeigt, in der Nähe hängt, fo kann man gerade hier erkennen, wie Giorgione fich unter

Die beiden Bilder der Uffizien zu Florenz.



Fig. 406. Giorgione: Die drei Philofophen. Wien, Belvedere.

diefem entwickelt hat. Den fpäteren Stil Giorgione's in diefer Gattung und daher auch die idyllifche ftatt der biblifchen Staffage zeigen das leider ftark übermalte, übrigens aber als Landfchaft und Genrebild gleich anziehende »ländliche Konzert« des Louvre zu Paris[2]) und das wundervolle Hirtenftückchen der Pefter Landesgalerie, welches vielleicht ein Bruchftück der in einer alten

Das ländl. Konzert im Louvre zu Paris. Das Hirtenbild in Peft.

1) Ich fah diefes Bild 1879 bald nachdem ich in Caftelfranco gewefen war und erkannte es fofort als Giorgione: Kunft- und Naturfkizzen II, S. 137. Zu meiner grofsen Genugthuung fah ich bald, dafs es *Morelli* (*Lermolieff*) ebenfo gegangen: Die Werke etc. S. 189. Nur trug das Bild 1879 nicht die Nummer 418, fondern 341.

2) Die Autorfchaft Giorgione's von *Crowe u. Cavalcafelle* (deutfch, VI, S. 187) wohl ohne Grund beftritten. Man vgl. auch *Lermolieff* a. a. O. S. 190.

Quelle erwähnten Darstellung der Geburt des Paris ist.[1] Schade ist es, dafs von den zahlreichen Bildnissen, die Giorgione nach Vasari gemalt hat, kein beglaubigtes erhalten ist; von den Bildnissen, die ihm in den verschiedenen Galerien zugeschrieben werden, kommen nur ganz wenige ernstlich für ihn in Betracht. Für echt hält auch der Verfasser den schönen Maltheserritter der Uffiziengalerie zu Florenz;[2] über das Bildnifs zweier Männer in der Berliner und dasjenige eines jungen Mannnes in der Pester Galerie wagt er bei dem Zustande, in dem diese sich befinden, kein Urtheil abzugeben. Das Bildnifs eines weifsgekleideten Mannes in der Galerie von Rovigo aber, welches von kompetenter Seite[3] als »kaum zweifelhaft« angeführt wird, hat der Verfasser nicht gesehen. Die Vorstellung von Giorgione, wie wir sie uns nach den genannten Bildern, von deren Originalität der Verfasser überzeugt ist, machen müssen, ist durchaus nicht die eines weichherzigen Lüstlings, sondern eines tief poetisch beanlagten, mehr sinnigen als sinnlichen Meisters, der sich trotz seiner weichen Umrisse eine gewisse keusche Strenge der Formenauffassung zu bewahren gewufst hat.

Giorgione's Bildnisse — i. d. Uffizien zu Florenz, in Berlin, in Pest, in Rovigo.

Auf die Autorität Morelli's (Lermolieff's) hin wären sodann als zweite Gruppe echter Bilder Giorgione's die folgenden anzuerkennen; 1) der noch ganz auf Bellini's Lehre zurückweisende »kreuztragende Christus« beim Grafen Loschi zu Vicenza;[4] 2) das anmuthige kleine Tafelbild mit Apollon und Daphne im erzbischöflichen Seminar zu Venedig;[5] 3) das berühmte Halbfigurenbild »die drei Menschenalter« im Pal. Pitti zu Florenz, welches dort Lotto zugeschrieben wird, obgleich schon anderen sein giorgionesker Charakter aufgefallen war; 4) die schlafende Venus der Dresdener Galerie Nr. 236 (jetzt 262), dort als Kopie nach Tizian, wahrscheinlich von Sassoferrato, angeführt, von Morelli aber mit grofser Wärme und wie es scheint, mit Recht für die Venus Giorgione's erklärt, welche der Reisende des 16. Jahrhunderts 1525 im Hause des Jeronimo Marcelli zu Venedig gesehen.[6]

Fernere Bilder Giorgione's nach Lermolieff — in Vicenza, im erzbischöfl. Seminar zu Venedig, im Pal. Pitti zu Florenz. Die Venus in Dresden.

Von den Bildern, welche in der Dresdener Galerie dem Giorgione zugeschrieben werden, werden uns einige als Werke anderer trefflicher Meister begegnen.

Die Giorgione in Dresden zugeschriebenen Bilder.

Von den Werken der dritten Gruppe, den Werken, welche, aufser den meisten der genannten, von Crowe und Cavalcaselle noch für echte Bilder unseres Meisters erklärt werden, ist zunächst das berühmte »Konzert« des Pal. Pitti zu nennen:

Fernere Werke Giorgione's nach Cr. u. Cav. Das Konzert im Pal. Pitti.

---

1) *Anonimo Morelliano* a. a. O. p. 65. Dazu *Lermolieff* a. a. O. S. 190.

2) »Bei diesem fein aufgefafsten Kopfe (mit *Mündler*) an einen Maler wie Pier della Vecchia zu denken, ist eine wahre Häresie«. *Lermolieff* a. a. O. S. 189.

3) *Burckhardt's* Cicerone, 4. Aufl., II, S. 711.

4) Die Echtheit wird auch von *Crowe u. Cavalcaselle* und im *Cicerone* für wahrscheinlich erklärt.

5) Ich vermochte mich 1879 diesem Bilde gegenüber persönlich nicht davon zu überzeugen, dafs Giorgiones gemalt habe.

6) *Lermolieff* a. a. O. S. 193—197. Uebrigens *Anonimo Morelliano* p. 66 »fu de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano«. Der Cupido befand sich eingestandenermafsen auf dem Dresdener Bilde, ist aber weg restaurirt worden. Auch *Eisenmann* hat sich in der Kunstchronik XVI, S. 650—651 entschieden für Lermolieff's Ansicht erklärt. In der That scheint schon der Vergleich mit der Madonna von Castelfranco zu genügen, um Lermolieff's Ansicht zu bestätigen; — rückhaltlos darf ich derselben jedoch nicht zustimmen, ehe ich das Bild nochmals eingehend untersucht haben werde.

ein Knieftück drei lebensgrofser Figuren in mufikalifcher Unterhaltung ohne architektonifchen oder landfchaftlichen Hintergrund, ein Genrebild von feinfter geiftiger Stimmung, leider an vielen Stellen übermalt, unter allen Umftänden ein Meifterwerk der venezianifchen Kunft.[1]) Ferner müffen hier einige Werke englifcher Sammlungen genannt werden, welche Crowe und Cavalcafelle als Jugendbilder Giorgione's in Anfpruch nehmen: »die Geburt Chrifti« in der Sammlung Beaumont zu London, »die Anbetung der Könige«[2]) zu Leigh Court bei Briftol und »das Urtheil Salomonis« zu Kingston Lacy.

Bilder in engl. Privat-fammlungen.

Dies mufs genügen. Als abgefchloffen find die Unterfuchungen über Giorgione noch nicht anzufehen; aber dafs wir die Erinnerung an den grofsen Befreier der venezianifchen Kunft fchon jetzt von den meiften falfchen Zügen befreit haben, dürfen wir hoffen.

Palma vecchio.

Auch *Giacomo Palma* der ältere, in der Regel *Palma vecchio*[3]) genannt, mufs, wenn es auch nicht ausdrücklich bezeugt ift, bei Bellini in die Schule gegangen fein. Er war geborener Bergamaske; Serinalta bei Bergamo war die Heimath feiner Eltern; aber er war früh nach Venedig gekommen. Aus feinem Teftamente und dem Inventar über feinen Nachlafs[4]) können wir entnehmen, dafs er unverheirathet geblieben und 1528 geftorben ift; da er nach Vafari 48 Jahre alt geworden ift, fo mufs er alfo 1480 geboren fein.[5]) Viel mehr ift von feinem Leben überhaupt nicht bekannt. Dagegen haben fich über ein halbes Hundert Oelbilder feiner Hand erhalten, aus denen uns feine Perfönlichkeit klar und warm entgegentritt. Seine Geftalten haben weniger fefte Knochen, aber mehr Fleifch, als diejenigen Giorgione's; feine Farben haben weniger Feuer der Stimmung, fie find heller, bunter, heiterer, aber auch fie find durch das klare goldne Licht, in dem fie fchimmern, zu leuchtender Harmonie verfchmolzen. Palma ift als Künftler der echtefte Venezianer; gerade fein Element ift das dramatifche Erzählen gar nicht; ja, er verfchmäht fogar das novelliftifche Erzählen, in dem die übrigen Venezianer grofs find; gerade feine Stärke liegt in der Darftellung ruhiger Geftalten und Gruppen, die nur durch ihre fchöne malerifche Exiftenz wirken wollen; gerade er weifs folche Situationsbilder durch die magiftrale Breite der Formen, durch alle Reizmittel der Farbe und durch die fympathifche, zugleich forgfältige und weiche Technik der Pinfelführung mit einem fcheinbar von dem geiftigen Inhalt unabhängigen, aber felbft ein Stück Geift repräfentirenden künftlerifchen Leben auszuftatten. Doch laffen fich drei verfchiedene Stilperioden Palma's unterfcheiden. In der erften

Sein Leben.

Sein Stil.

Seine Stilperioden.

1) Entfchiedenen Widerfpruch gegen Giorgione's Urheberfchaft erhebt *Lermolieff* (die Werke, S. 185—186), der das Bild für ein Jugendwerk Tizians halten möchte. Uebrigens fühlten fchon *Crowe u. Cavalcafelle*, dafs das »Konzert« nicht wohl zu den übrigen Bildern Giorgione's ftimme: deutfche Ausg. VI, S. 185—186.

2) Noch von *Waagen*, Treasures of Art III, p. 185, für ein Werk Giov. Bellini's gehalten.

3) *Crowe u. Cavalcafelle*, deutfch, VI, S. 524—560. — *Lermolieff*, die Werke, S. 16—31 und fonft. *Ad. Rofenberg* in »Kunft und Künftler«, No. 66—68.

4) Raccolta Veneta I, p. 73.

5) Aus »inneren Gründen« fein Geburtsjahr mit Rofenberg um 10 Jahre hinaufzurücken, liegt kein Anlafs vor, zumal da die Infchrift mit der Jahreszahl MD auf der ftark übermalten »Santa Conversazione« beim Duc d'Aumale in Chantilly falfch ift, und das Bild, fei es nun von Palma oder von einem anderen gemalt, einer fpäteren Zeit angehört. *Morelli* ift derfelben Anficht, die fich mir 1879 in Chantilly vor dem Originale aufdrängte: *Lermolieff* a. a. O. S. 25.

find feine Formen und Farben noch fefter und herber und erinnert er manchmal an Bellini, manchmal an Giorgione; in der zweiten wächft feine Formen- und Farbengebung zu der ihm eigenthümlichen Breite und Kraft aus und hat er einige der herrlichften Werke, die es auf der Welt giebt, gefchaffen; in feiner dritten, fog. »blonden« Manier, werden feine Formen knochenlofer und löfen feine Farben fich, trotz der rofigen Wangen, die er gerade jetzt bevorzugt, in ein helles Goldlicht auf, das manchmal fogar von ferne an Correggio's Tonmalerei erinnert.

Sein Darftellungsgebiet.

Palma's Darftellungsgebiet ift ziemlich befchränkt. Altarbilder bilden eine erfte Klaffe feiner Werke; als zweite fchliefsen fich ihnen religiöfe Hiftorien- und Genrebilder ohne kirchlichen Zweck oder heilige Weihe an, meiftens mit üppigen Landfchaften ausgeftattete grofse Breitbilder; die dritte Klaffe umfafst Bildniffe und bildnifsartige Darftellungen. Mit mythologifchen und weltlich hiftorifchen Stoffen hat er fich nie ernftlich abgegeben, wenngleich in den Liften feiner nicht erhaltenen Werke wohl hier und da ein derartiges Bild vorkommt. Seine erhaltenen Bilder diefer Gattung zeigen vielmehr, dafs es ihm, auch wenn er einmal ein fchönes Weib in der Tracht und mit den Attributen der Judith oder der Lucrezia oder gar in der Gewandlofigkeit der Venus malte, doch nur darum zu thun war, das Bildnifs einer Tagesfchönheit in pikantem Aufzuge zu zeigen.

Seine Altarbilder zu Zerman. i.d.Akadem. zu Venedig.

Von feinen Altarbildern erinnern die Madonna mit Heiligen und muficirenden Engeln in der Kirche zu Zerman bei Trevifo und das prachtvolle Bild der Akademie zu Venedig mit dem zwifchen fechs Heiligen thronenden Apoftelfürften Petrus noch an Bellini, wenngleich ihre breitere Formenfülle den jüngeren Meifter verräth und das letztere (Fig. 407) in feinem grofsen Stil und feiner fatten Farbenpracht fchon zu den Hauptwerken Palma's gehört.

in der Brera zu Mailand. im Dom zu Serinalta. in S. Maria formosa zu Venedig: die hl. Barbara, in S. Stefano zu Vicenza.

Weniger vollendet erfcheint er in dem dreitheiligen Altarwerke der Brera zu Mailand, deffen Hauptperfonen Konftantin und Helena mit dem wahren Kreuze find, und in demjenigen des Domes zu Serinalta, deffen Hauptbild den Tempelgang Mariae zeigt. Auf der allerhöchften Stufe feines Könnens erfcheint er dagegen in dem Altarwerke der Kirche S. Maria formosa zu Venedig, wenngleich das Auge vor demfelben nur an der Prachtgeftalt der hl. Barbara im Mittelfelde haften bleibt. Diefe hl. Barbara, wie fie dafteht mit dem Palmenzweige in der Rechten, mit der Zackenkrone im braunen Haare, mit dem Ausdruck fiegreichen Schönheitsbewufstfeins mehr als fiegreichen Märtyrerthums, den üppigen Leib von Purpurgewändern in verfchiedenen Tönen umwallt, ift das Urbild venezianifcher Frauenfchönheit und eines der wenigen vollendet fchönen Werke, welche die Kunftgefchichte kennt (Fig. 408). Das Bild gehört der reifften Zeit des Meifters, dem Ende feiner zweiten Stilperiode an. Das prachtvolle Altarblatt der Kirche S. Stefano zu Vicenza leitet dann durch feine duftigen Fleifchtöne bereits zu den Werken der letzten Epoche Palma's hinüber, welcher entfchieden die grofsartige »Anbetung der Könige« in der Brera zu Mailand angehört.

Andere relig. Bilder.

Unter den religiöfen Gemälden des Meifters, welche beglaubigtermafsen nicht aus Kirchen, fondern aus Paläften ftammen, können wir wieder die biblifchen Hiftorien von den freien »Sante Conversazioni« unterfcheiden. Zunächft find zwei biblifche Bilder zu nennen, die wahrfcheinlich identifch find mit



Fig. 407. Palma vecchio: Der hl. Petrus auf dem Throne. Venedig, Akademie.



Fig. 408. Palma vecchio: Die hl. Barbara. Venedig, Sta. Maria formosa.

zwei Gemälden, welche der anonyme Reifende des 16. jahrhunderts 1512 im Haufe des Fr. Zio zu Venedig fah.[1] Das eine derfelben ftellt Chriftus mit der Ehebrecherin dar und befindet fich in der kapitolinifchen Galerie zu Rom

Die Ehebrecherin auf d. Kapitol zu Rom



Fig. 409. Palma vecchio: Der Sündenfall. Braunfchweig, Galerie.

das andere ift die formenfchöne und goldgluthtönige Darftellung Adams und Eva's unter dem Baume der Erkenntnifs (Fig. 409), welche fich, bis vor kurzem Giorgione zugefchrieben, in der Braunfchweiger Galerie befindet.[2] Einer

Adam und Eva in Braunfchweig.

1) *Anonimo Morelliano* a. a. O. p. 70. — *Lermolieff* a. a. O. S. 19 und S. 212.

2) Auch *Rumohr, Waagen, Crowe u. Cavalcafelle* und *Morelli* ftimmen darin überein, dafs Palma vecchio das Bild gemalt habe.

Bilder in der Akademie zu Venedig, ziemlich frühen Zeit des Meiſters gehört auch das Bild der Akademie von Venedig an, welches die Heilung des Kindes der Wittwe durch Chriſtus darſtellt; *in d. Wiener Galerie,* aus ſeiner reifen Mittelzeit ſtammt die »Heimſuchung« der kaiſ. Galerie zu Wien; *im Louvre,* und auch die lebensvolle »Anbetung der Hirten« im Louvre zu Paris zeigt den vollen Pulsſchlag der goldenen Zeit Palma's. Als bibliſches Bild ſeiner letzten Epoche endlich hat, wie wir Morelli bereitwillig zugeben, *Jakob und Rahel in der Dresd. Gal.* die Giorgione zugeſchriebene ſchöne Darſtellung der Begegnung Jakobs und Rahels am Brunnen, in der Dresdener Galerie zu gelten.

Seine »Sante Conversazioni« Hieran ſchlieſsen ſich ſodann jene »heiligen Familien« an, die, meiſt im Breitformat gehalten und in ſaftigen Landſchaften gruppirt, eine Specialität Palma's ſind und reinſte Schönheit in Formen und Farben athmen. Schlicht *in Rovigo,* ſind die früheren Bilder dieſer Art in den Sammlungen von Rovigo und *in Bergamo,* Bergamo; der Meiſter hat die Gattung erſt in ſeiner mittleren Zeit voll ausgebildet. Dieſer gehört die mit emailartiger Feinheit durchgeführte kleine *in Dresden,* »Santa conversazione« der Dresdener Galerie (Nr. 270), dieſer die herrliche *in der Gal. Colonna zu Rom,* Darſtellung, wie Petrus der Madonna einen jungen Menſchen zuführt, in der Galerie Colonna zu Rom, dieſer die prachtvoll gemalte heilige Gruppe zu *in Blenheim,* Blenheim bei Oxford an. Zu den ſchönſten Bildern dieſer Art zählt ferner die Darſtellung der von vier knieenden Heiligen verehrten Muttergottes *in Wien,* unter dem Baume, in der kaiſ. Galerie zu Wien; das ſchönſte vielleicht iſt das groſse Breitbild mit der hl. Familie, den Stiftern, dem hl. Hieronymus und *in Neapel,* der hl. Katharina im Muſeum zu Neapel. Der letzten Manier des Meiſters *in München,* aber gehören zwei ſolche »heilige Unterhaltungen« in der Münchener Pina*in Dresden,*kothek (Nr. 588) und der Dresdener Galerie (Nr. 267) an.

Bildniſsartige Gemalde. Was endlich die Einzelgeſtalten und bildniſsartigen Gruppen Palma's betrifft, ſo läſst ſich von den männlichen Bildniſſen, die er nach den Schrift*Seine Bildniſſe*quellen gemalt, keins mehr nachweiſen; doch haben das Giorgione zugeſchrie*in München,*bene Bildniſs eines Mannes im Fuchspelz, in der Münchener Pinakothek, und die Darſtellung eines Mannes in kurzem Vollbart und langem braunen Haar, *in Berlin,* in der Berliner Galerie, Anſpruch, als Werke Palma's zu gelten. Um ſo zahlreicher ſind die mehr oder weniger ideal angehauchten Frauenköpfe, die er *Seine Frauengeſtalten.* geſchaffen. Sein Verdienſt iſt es, die Nachwelt mit der üppigen Schönheit der Lebensluſt, der Oberflächlichkeit und — den Toilettenkünſten der venezianiſchen Frauen jener Epoche bekannt gemacht zu haben. Ihr ſchönes, lang aufgelöſt auf die Schultern fallendes blondes Haar iſt bekannt; bekannt auch, daſs dieſe blonde Haarſarbe, die damals in Venedig Mode war, keineswegs natürlich war, ſondern durch künſtliches Bleichen erzeugt wurde. Aber dieſes Kunſtblond ſteht vortrefflich zu der prächtigen, farbenreichen Kleidung der Palma'ſchen Schönen. Einige ſolche Frauen hat der Meiſter, wie bereits bemerkt worden, unter mythologiſcher oder hiſtoriſcher Maske gemalt; ſo die ſog. *Die Venus in Dresden,* »Venus« der Dresdener Galerie, eine nackte Frauengeſtalt, die, auf weiſsem *Die Lucrezia in d. Galerie Borgheſe zu Rom,* Linnen ausgeſtreckt, in ſchöner Landſchaft ſchlummert; ſo die Lucrezia ſeiner Frühzeit in der Galerie Borgheſe zu Rom, die Lucrezia ſeiner Blüthezeit in *Die Judith in d. Uffizien zu Florenz.* der kaiſ. Galerie zu Wien; ſo die ſchöne Judith der Uffizien zu Florenz, welche ſeine letzte Entwicklung kennzeichnet. Von den ſchönen Frauengeſtalten, die Palma im venezianiſchen Koſtüm jener Tage gemalt, ſind zunächſt die beiden früher Tizian zugeſchriebenen üppigen Schönen in der Galerie Barberini und in

der Galerie Sciarra zu Rom zu nennen. Die erftere, als »la schiava di Tiziano« bekannt, fcheint freilich nur eine Kopie zu fein. Die letztere, als »la bella di Tiziano« gefeiert, ift ein Hauptwerk des formenkräftigen und farbenfchönen zweiten

»La schiava di Tiziano« im Pal. Barberini. »La bella di Tiziano« im Pal. Sciarra zu Rom.



Fig. 410. Palma vecchio: Sog. Violante. Wien, kaif. Galerie.

Stiles des Meifters. Am reichften ift die kaif. Galerie zu Wien mit folchen Bildern feiner Hand verfehen. Von ihren fechs Palma'fchen Schönen ift eine immer noch fchöner, als die andere, die fchönfte aber die fog. Violante (Fig. 410), die in gelb und blau gekleidet dafitzt, ein Veilchen am weifsen Hemd, während ihr

Palma's Frauenbüften in der kaif. Galerie zu Wien.

blühendes Fleifch mit perlenzartem Schimmer übergoffen ift und ihr blondes Haar fich wie Gold vom dunkelgrünen Grunde abhebt. Die ländlicher gekleidete »fchöne Lautenfpielerin« auf Alnwick Castle ift noch klar und feft gemalt; ganz die duftige, verfchwimmende Lichtmalerei der fpäteren Zeit Palma's aber zeigt das fchmachtende junge Mädchen der Berliner Galerie. Hierher gehört denn endlich auch Palma's bekanntes Bild, welches drei folche blonde Schönen zu einem wahren Schönheitsdreiklang vereinigt neben einander zeigt. »Die drei Grazien« ift ficher keine richtige Bezeichnung, »die drei Schweftern« auch keine verbürgte Benennung für diefes Bild, welches fich jetzt in der Dresdener Galerie befindet. Der Reifende des 16. Jahrhunderts fah es im Haufe des Taddeo Contarini in Venedig und nennt es einfach: »die drei Frauen, bis zum Gürtel, nach der Natur gemalt«.[1]) Leider ift es arg verputzt; der Schmelz ift zum Theil verloren gegangen; aber der Zauber des Ganzen ift »unvertilgbar«.

in Alnwick Castle,

in Berlin.

Die drei Frauen in Dresden.

Lorenzo Lotto.

Als Genoffen und Freund Palma's ftellt Vafari uns *Lorenzo Lotto*[2]) vor, einen viel gewanderten und vielgewandten Künftler, deffen Bedeutung erft in neuerer Zeit wieder gewürdigt worden ift. Um 1480 zu Trevifo[3]) geboren, fcheint er gegen Ende des Jahrhunderts mit Palma in Bellini's Werkftatt thätig gewefen zu fein. Nachweisbar ift er 1505 in Trevifo, von 1506—1512 in der Mark Ancona und in Rom, 1513 in Bergamo, 1514 in Venedig, 1515—1524 abermals in Bergamo, fpäteftens feit 1526 wieder in Venedig, wo er jetzt an 24 Jahre feinen Haupt-Wohnfitz gehabt zu haben fcheint, wenn er auch in den dreifsiger Jahren abermals in den Marken und 1544 in Trevifo war. Gegen 1550 fiedelte er ganz in die Mark über und lebte in Loreto, wo er fich und feine Habe der hl. Jungfrau geweiht hatte und von der Cafa fanta ernährt wurde. Nach 1555 aber fehlen alle Nachrichten über ihn. Seinem Wanderleben entfprechen die Stilwandlungen, die er durchgemacht hat. In feiner früheren Zeit entfchieden von Bellini beeinflufst, nimmt er um 1516 in Bergamo auf einmal eine nervöfe Beweglichkeit der Formen, eine Koketterie der Geberden und ein verhaltenes Licht an, wie wir fie ziemlich gleichzeitig, aber eher fpäter und freilich konfequenter ausgebildet bei Correggio wiederfinden. Nach Venedig zurückgekehrt, gerieth er auf Tizians Spuren und malte einige Bilder von grofser Breite und Farbengluth. Manchmal aber laffen feine Gemälde überhaupt eine innere Einheitlichkeit der Auffaffung vermiffen, und fchliefslich wurde er altersfchwach. Alles in allem ift Lotto jedoch wegen der Lebendigkeit feiner Auffaffung und wegen feiner manchmal glücklichen koloriftifchen Experimente ein intereffanter Meifter. Auch war er ein produktiver Künftler; und da er die meiften feiner Bilder mit feinen Namen, viele auch mit der Jahreszahl ihrer Entftehung zu bezeichnen pflegte, fo liegt fein Entwicklungsgang klar genug vor uns. Sehr vielfeitig war er jedoch nicht. Aufser der

Sein Leben.

Seine Stilwandlungen.

Sein Stoffgebiet.

---

1) *Anonimo Morelliano* a. a. O. p. 65.

2) *Fr. M. Taffi;* Vite de' pittori etc. Bergameschi. Bergamo 1798. I, p. 116—131. — *A. Ricci*, Memorie storiche etc. della Marca de Ancona, Macerata 1834, II, p. 92 ff. — *Crowe u. Cavalcafelle.* deutfch, VI, S. 561—594. — *Lermolieff*, Die Werke, S. 19—20 u. 31—41. — *G. Frizzoni* im Giornale d'Erudizione artistica, Perugia 1875, p. 67 ff. — *H. v. Tfchudi:* L. Lotto in den Marken. Im Repertorium II, S. 280—297.

3) Ueber feinen Geburtsort vgl. man die Erörterungen in *Milanefi's* Vafari V, p. 249.

allegoriſch-mythologiſchen Darſtellung im Pal. Ruſpiglioſi in Rom, welche in der Regel als »Sieg der Keuſchheit« bezeichnet wird,[1]) haben ſich nur religiöſe Darſtellungen und Bildniſſe ſeiner Hand erhalten.

Der Sieg der Keuſchheit im Pal. Ruſpiglioſi zu Rom.

Es ſind ſchon einige Bilder Lotto's aus dem erſten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bekannt. Der hl. Hieronymus des Louvre zeigt ſogar die Zahl 1500[2]) neben Lotto's Namen; der Maler Gritti in Bergamo beſitzt ein bezeichnetes Bild Lotto's von 1505; das Altarblatt von Aſolo in den venezianiſchen Alpen trägt die Jahreszahl 1506;[3]) und etwa dieſer Zeit muſs auch das ſchöne Altarblatt in S. Criſtina zu Treviſo angehören. Alle dieſe Bilder haben eine entſchieden bellineske Haltung bei glaſigerer Modellirung des Fleiſches und kälterem Tone. Recht bellinesk erſcheint Lotto aber auch noch in der ruhig, warm und glatt gemalten Madonna von 1508 in der Galerie Borgheſe und in dem ſchönen mehrtheiligen Altarwerke von demſelben Jahre in S. Domenico zu Recanati bei Ancona; dieſen Jugendwerken des Meiſters reihen ſich noch die anmuthige »Verlobung der hl. Katharina« in der Münchener Pinakothek und die Madonna der Bridgewater Galerie (Lord Ellesmere) zu London an. Dagegen zeigt die »Grablegung« von 1512 in S. Floriano zu Jeſi bei Ancona bei kühlerer Farbengebung einen umbriſch-römiſchen Zug. — Die groſsen Altarwerke in Bergamo, in denen Lotto lebhaft an Correggio erinnert, ſind die 1516 vollendete »Verehrung der Maria« in S. Bartolommeo und die ähnlichen, aber durch noch kühnere Verkürzungen und Lichtwirkungen ausgezeichneten Darſtellungen von 1521 in S. Bernardino und S. Spirito, denen die beiden Gemälde der Verlobung der hl. Katharina in der Galerie zu Bergamo (1523) und im Quirinal zu Rom (1524) ſich anreihen. Um dieſe Zeit verſuchte Lotto ſich aber auch in der Wandmalerei. Die Scenen aus dem Leben der hl. Barbara in der Kirche zu Traſcorre unweit Bergamo's, nebſt dem koloſſalen Chriſtus als Schmerzensmann am Portal, ſtammen aus dem Jahre 1524; und etwa derſelben Zeit gehören ſeine Fresken in S. Michele Arcangelo zu Bergamo an. Später aber malte er in der Kirche S. Domenico zu Recanati die Apotheoſe des hl. Vincenz al fresco.

Frühe Bilder Lotto's im Louvre. in Bergamo in Aſolo. in Treviſo. Bellineske Bilder in Rom. in Recanati. in München. in London. Die Grablegung zu Jeſi. Die groſsen Altarblätter zu Bergamo in S. Bartolommeo. in S. Bernardino. in S. Spirito. in d. Galerie. zu Rom im Quirinal. Die Wandgemälde zu Traſcorre. zu Bergamo zu Recanati.

Von Bergamo nach Venedig zurückgekehrt, wo die Kunſt inzwiſchen nicht geſchlafen hatte, nahm Lotto raſch wieder venezianiſche Anklänge in ſeinen Stil auf. Zu den groſsartigſten, friſcheſten und reſoluteſten Bildern des Meiſters gehören die Apotheoſe des hl. Nikolaus in der Kirche del Carmine und die Glorie des hl. Antonius in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig denen die Madonna mit dem hl. Hieronymus von 1526 in S. Floriano zu Jeſi, die Kreuzigung von 1531 in Monte S. Giuſto bei Ancona, die prächtige hl. Familie mit der hl. Katharina von 1533 in der Galerie zu Bergamo, die hl. Familie von 1534 in den Uffizien zu Florenz und die ſchöne Madonna der Kirche S. Maria della Piazza zu Ancona ſich anſchlieſsen. Ganz beſonders von Tizian beeinfluſst erſcheint der Meiſter noch 1546 in dem ſchwungvollen Altarbilde der Kirche S. Gia-

Bilder ſeiner zweiten venezianiſchen Epoche im Carmine. in SS. Giov. e Paolo zu Venedig. in Jeſi. in Monte S. Giuſto. in Bergamo. in Florenz. in Ancona. in S. Giac. dall' Orio zu Venedig.

1) *Lermolieff* a. a. O. fügt noch den kleinen, früher Correggio zugeſchriebenen Faun der Münchener Pinakothek (No. 1266) hinzu; vielleicht mit Recht.

2) Ueber die Echtheit dieſer Zahl vgl. man *Lermolieff* a. a. O. S. 31 mit *Crowe u. Cavalcaſelle*, deutſch, VI, S. 567.

3) Auch die Echtheit dieſer Zahl hat *Lermolieff* a. a. O. S. 34 vertheidigt.

4) Näheres bei *V. Tſchudi* a. a. O., S. 281—286.

como dall' Orioin Venedig, wogegen die »Grablegung« der Brera ſchon zu ſeinen manierirteren Werken gehört. Doch befindet ſich unter den Altarblättern, die er in ſeinen letzten Jahren in verſchiedenen Städten der Mark ausführte[1] noch manches ſchöne Bild. Doch verrathen die meiſten der ſieben gegenwärtig im biſchöfl. Palaſte zu Loreto vereinigten Gemälde ſchon die Altersſchwäche des Meiſters. Ein majeſtätiſches Werk iſt aber z. B., in ihrer Anlehnung an Tizians Akademiebild, noch die 1550 gemalte groſse Himmelfahrt Mariä in S. Francesco zu Ancona.

in Mailand. — Altarwerke in Loreto. — in Ancona.

Von religiöſen Bildern Lotto's, die ihren Weg über die Alpen gefunden haben, ſeien nur noch »Chriſti Abſchied von ſeiner Mutter« (1521) in der Berliner Galerie, die hl. Katharina (1522) im Palais Leuchtenberg zu Petersburg, das Doppelbild des hl. Sebaſtianus und des hl. Chriſtophorus (1531) in der Berliner Galerie und die ganz in Lotto's eigenſtem kühlen, bunten, doch nicht unharmoniſchen Farbenſchmelze mit glatter Pinſelführung gemalte Santa Converſazione der kaiſ. Galerie zu Wien hervorgehoben. In der Madrider Galerie muſs ihm der hl. Hieronymus (Nr. 478) zuerkannt werden, der dort unter Tizians Namen hängt.

Relig. Bilder Lotto's in nordiſchen Galerien: in Berlin, in Petersburg. — in Berlin. — in Wien. — in Madrid.

Von Lotto's Bildniſſen ſtellen wir die bezeichneten und daher maſsgebenden voran. Dieſe ſind: das ſorgfältig gemalte Doppelbildniſs Agoſtino's und Niccolo's della Torre von 1515 in der Londoner Nationalgalerie; das 1523 in Lotto's correggiesker Manier gemalte Doppelporträt eines von Amor bekränzten Brautpaares in der Madrider Galerie; das bereits wieder flott venezianiſche Mönchsbildniſs von 1526 in der Caſa Sernagiotto zu Venedig; das vor der Entdeckung der Inſchrift Correggio zugeſchriebene Halbfigurenbild eines Mannes in der Pelzſchaube (1527) zu Hampton Court; das Knieſtück einer mit geblümtem Turban vor rothem Vorhang an einem Tiſche ſitzenden Dame in der Brera zu Mailand (Fig. 411); die Halbfigur eines Mannes im Fuchspelzkragen in derſelben Sammlung; das angebliche Bildniſs Jacopo Sanſovino's und das Porträt eines jungen Venezianers in der Berliner Galerie Auf Grund dieſer beglaubigten Werke kann man Lotto nun noch eine ganze Reihe anderer Bildniſſe zuſchreiben, z. B. in der kaiſ. Galerie zu Wien (jetzt No. 274) den früher bald Correggio, bald Tizian gegebenen »Mann mit der Thierpranke in der Hand«, in der Brera zu Mailand (Nr. 251) den hageren Mann mit dem doppelſpitzigen Barte, in der Berliner Galerie (No. 182) das Bildniſs eines jungen Mannes, in der Galerie Doria zu Rom den bärtigen, ſchwarzgekleideten Mann vor der epheubewachſenen Marmorwand. Endlich ſei des eigenthümlichen Bildes zu Alnwick Caſtel gedacht, welches, dort Schiavone zugeſchrieben, einen nackten Knaben darſtellt, wie er das Haupt eines auf rothem Kiſſen ruhenden Todten mit einem Lorbeerkranze ſchmückt.

Lotto's Bildniſſe; 1) bezeichnete in London. — in Madrid, — in Venedig. — in Hampton Court. — in Mailand. — in Mailand. — in Berlin; — 2) nicht bezeichnete in Wien. — in Mailand. — in Berlin. — in Rom. — Das Todtenbild in Alnwick Caſtel.

Als ein Meiſter, der die Anfangsgründe ſeiner Kunſt bei Giov. Bellini gelernt, wenn er ſich auch ſpäter als Schüler Palma Vecchio's, ja, gelegentlich als Nachfolger Paris Bordone's gerirt[2]), gilt uns auch der 1505(?) geborene Trevіſaner *Rocco Marconi*, deſſen groſse Beweinung Chriſti in der Akademie von Venedig ein kräftig gemaltes, beſonders durch ſeine reiche, tiefgeſtimmte Fluſs-

Rocco Marconi. — Die Beweinung Chriſti i. d. Akadem. zu Venedig.

1) Näheres bei *V. Tſchudi* a. a. O., S. 287 ff.

2) *Lermolieff* a. a. O. S. 22.

und Felfenlandfchaft ausgezeichnetes, in der Jammerfcene des Vordergrundes bereits von der freien Formengebung des Cinquecento getragenes Bild ift (Fig. 412). Noch fpäter, freier und milder ift feine Darftellung des Heilands zwifchen zwei Apofteln in S. S. Giovanni e Paolo zu Venedig, und in Venedig haben fich auch fonft noch einige Bilder feiner Hand erhalten, z. B. eine bezeichnete »Ehebrecherin vor Chriftus« im Palazzo Reale; im übrigen find fie felten oder noch nicht erkannt. Der Meifter bedarf überhaupt noch der Bearbeitung.

Spätere Bilder.



Fig. 411. Lorenzo Lotto: Weibliches Bildnifs. Mailand, Brera.

Aelter, als alle diefe Meifter und, um mit Burckhardt's Cicerone zu reden, »noch ein echter Schüler Bellini's« war *Pier Maria Pennacchi*[1]) (1464—1528), ebenfalls ein Trevifaner, der in feinem älteften erhaltenen Bilde, der bezeichneten Darftellung des von Engeln über dem Grabe gehaltenen Körpers Chrifti im Berliner Mufeum, noch fahl, hart und herbe erfcheint, wie die Bellini, ehe fie fich von den Paduanern emancipirten. Die Verkündigung Mariä in S. Fran-

Pier Maria Pennacchi.

Seine Bilder in Berlin.

1) (*Federici*) Memorie Trevigiane, Venezia, 1863, I, p. 215—218. — *Crowe und Cavalcafelle*, deutfch, VI, S. 282—286.

in Venedig. cesco della Vigna zu Venedig zeigt dann deutlich genug, dafs er feine kühlere Färbung fogar noch eine Zeitlang beibehielt, als er mit zu den Venezianern



Fig. 412. Rocco Marconi: Beweinung Chrifti. Venedig, Akademie.

in Trevifo. überging. Den freieren und wärmeren Stil feiner letzten Zeit bekundet feine Himmelfahrt Mariä im Dome von Trevifo.

Girolamo Pennacchi. Sein Sohn *Girolamo Pennacchi* (1497—1544), der fich auch als *Jeronimus*

Trevifius bezeichnet, mag des Zufammenhanges wegen gleich hier befprochen werden. Er war der Schüler feines Vaters und war talentvoller als diefer, aber auch fchwankender. Es giebt Bilder feiner Hand, die an Giorgione und Pordenone erinnern, befonders im Privatbefitze zu Trevifo. Aber auch fein grofses Madonnenbild in der Kirche zu Faënza (1533) ift noch ganz venezianifch, während feine grau in grau gemalten Fresken aus dem Leben des hl. Antonius in S. Petronio zu Bologna florentinifche Anklänge zeigen und fein Madonnenbild in der Londoner Nationalgalerie an den Stil Innocenzo's da Imola (oben S. 702) erinnert.

Seine Bilder in Trevifo. in Faënza. in Bologna. in London.

Francesco Rizo da Santa Croce [1]) bezeichnet fich auf feinem Altarbilde von 1507 in der Kirche des Märtyrers Petrus zu Murano felbft als Schüler Bellini's. Doch zeigt er fich weder in diefem noch in anderen Bildern feiner Hand als ein Meifter, der die überlieferte Richtung aus eigenen Kräften weiterzubilden verftand. Die Berliner Galerie und die Petersburger Eremitage befitzen »Anbetungen der Könige« von ihm.

Fr. Rizi. Seine Bilder in Murano. in Berlin. in Petersburg.

Jünger als er, vielleicht fein Verwandter und Schüler, jedenfalls unter denfelben Eindrücken aufgewachfen, war *Girolamo da Santa Croce*, welcher fo bellinesk malte, dafs feine Bilder manchmal unter Bellini's Namen gehen. Gleichwohl kennen wir kein früheres Bild feiner Hand, als den thronenden Thomas von Aquino in S. Silveftro zu Venedig; und diefes trägt die Jahreszahl 1520. Seinem fpäteft bezeichneten Bilde, dem Abendmahl von 1548 in S. Martino, ficht man das Streben an, mit der Zeit fortzufchreiten; aber beffer, als jenes frühere Bild, ift diefes durch feine gröfsere Freiheit nicht geworden. Von den nordifchen Galerien befitzt die Berliner nicht weniger als 4 Bilder feiner Hand, die Dresdener 2, die Londoner 2; aber entzücken wird uns keins von ihnen.

Girolamo da Santa Croce. Seine Bilder in Venedig. in Berlin. in Dresden. in London.

Endlich ift hier daran zu erinnern, dafs auch Sebaftiano del Piombo (oben S. 394) auf demfelben Boden erwachfen ift, wie alle diefe Meifter und neben Giorgione und Palma zu befprechen fein würde, wenn er nicht nach Rom gegangen und Nachahmer Michelangelo's geworden wäre.

Seb. del Piombo.

L. Tizian und feine Schüler.

Im Brennpunkte der venezianifchen Kunft, in welchem fich alle ihre Strahlen fammeln, fteht *Tiziano Vecelli da Cadore*.[2]) Die Frage, ob Giorgione das urfprünglichere Genie gewefen und ob felbft Palma bahnbrechender gewirkt als Tizian, verliert ihre Bedeutung vor der erftaunlichen Fülle höchfter Meifterwerke, die fein Pinfel während eines langen, faft 100jährigen Lebens gefchaffen hat. Schon zu feinen Lebzeiten nahm Tizian alle höchften Ehren der venezianifchen Kunft

Seine Bedeutung.

1) Ueber ihn und den folgenden *Crowe und Cavalcafelle*, dtfch., VI, S. 600—608.

2) Aufser *Vafari* und *Ridolfi* a. a. O. find zu nennen: Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio da Cadore, 4⁰, Venezia 1620. — *St. Ticozzi:* Vite de' pittori Vecelli di Cadore, libri quattro. Milano 1817. — *Fr. Beltrame:* Tiziano Vecellio e il suo monumento, 1853. — *Josiah Gilbert:* Cadore or Titians Country, London 1869. — Das Hauptwerk ift: *Crowe u. Cavalcafelle:* Life of Titian, London 1877. Deutfch von *Max Jordan*, Leipzig 1877.

für sich vorweg; und die Nachwelt spricht immer noch zuerst seinen Namen aus, wenn sie aller charakteristischsten Eigenschaften der venezianischen Malerei, ihrer sinnlichen Schönheit, ihres ruhigen Gleichgewichts, ihrer berauschenden Farbengluth gedenken will. Dafs Tizian, der gefeierte Kolorist, als Zeichner zu wünschen übrig lasse, ist eine Ansicht, die schon früh [1]) von jenen Florentinischen Vertretern der scharfen Umrisse verbreitet wurde, welche sich nicht klar gemacht haben, dafs unser Auge die Dinge in Wirklichkeit nicht scharf umrissen, sondern von Luft und Licht umspielt, als weichbegrenzte Flächen neben einander im Raume sieht. Tizians koloristisches Princip erheischte seinen weicheren Vortrag, den er anfangs doch mit einer sorgfältig verschmelzenden, festen Behandlung zu verbinden wufste, während er später immer breiter und lockerer wurde und schliefslich die Pinselstriche sichtbar neben einander stehen liefs. Ein mangelndes Verständnifs kann man seiner Formengebung nicht vorwerfen, wenn sie auch nicht auf einer so plastischen Modellirung beruht, wie diejenige Leonardo's und Michelangelo's oder selbst Raphaels und Correggio's. Vielmehr ist auch Tizian innerhalb seines durchaus malerischen Stils und seiner koloristischen Technik zugleich ein Meister der freien linearen Schönheit und der grofsen, idealen Auffassung. Besser läfst es sich nicht sagen, als Jak. Burckhardt es im »Cicerone« gesagt hat: »Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, dafs er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Nothwendigkeit«. Aus diesen Eigenschaften des Meisters erklärt es sich denn auch, dafs die Kenner und Künstler der verschiedensten Richtungen in seiner Bewunderung übereinzustimmen pflegen und dafs er sich bis auf den heutigen Tag eine praktische Geltung bewahrt hat, der sich kaum ein zweiter italienischer Meister rühmen kann. Dabei hat er sich so wenig wie sein Antipode Michelangelo durch auswärtige Einflüsse jemals ernstlich beirren lassen. Seine Stilwandlungen sind nur das organische Produkt seines eigenen Werdens und Wachsens. Wir werden sie im Anschlufs an die Schilderung seines Lebens daher auch am besten kennen lernen.

Sein Stil.

Seine Stilwandlungen.

Tiziano Vecelli wurde 1477 [2]) zu Pieve di Cadore, dem unweit der deutschen Sprachgrenze auf hoch über der Pieve aufragendem Bergkegel thronenden Alpenstädtchen inmitten der gewaltigsten Dolomitenlandschaft geboren. Sein Vater Gregorio Vecelli, welcher einer angesehenen cadoriner Familie angehörte, schickte ihn schon in seinem zehnten Jahre zu Verwandten nach Venedig. Diese sollen ihn zuerst zu einem wenig bekannten Mosaikarbeiter Namens Seb. Zuccato, dann aber, auf dessen Veranlassung, zu Gentile Bellini, von dem er jedoch bald zu dessen Bruder Giovanni übergegangen sein mufs, in die Lehre gegeben

Seine Herkunft.

Seine Jugend.

1) Man vgl. *Ludovico Dolce's*, eines Zeitgenossen Tizians, Brief an Gaspero Ballini, deutsch von *Eitelberger* in dessen »Quellenschriften« II, S. 114. In demselben Bande die Uebersetzung von Ludovico Dolce's »L'Aretino« betiteltem Dialog über die Malerei, der manchen Aufschlufs über Tizian, besonders aber über die Kunstanschauungen bringt, welche in Tizians Kreisen mafsgebend waren.

2) Tizians eigene Angabe in dem bei Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. deutsch S. 673 abgedruckten Briefe bestätigt die Nachricht der meisten älteren Berichterstatter.

haben.[1]) Für die folgenden zwanzig Jahre von Tizians Leben fehlt es an Nachrichten. Erſt 1507 finden wir ihn, dreiſsig Jahre alt, neben Giorgione bei der Ausmalung der Faſſaden des Fondaco de' Tedeſchi beſchäftigt. Ueber ſeinen Entwicklungsgang bis zu dieſer Zeit ſind daher verſchiedene Anſichten möglich.[2]) Nach unſerer Auffaſſung hat Tizian ſich parallel mit ſeinen ungefähren Altersgenoſſen Giorgione und Palma vecchio entwickelt. Daſs Giorgione ihn mächtig beeinfluſst, iſt freilich unverkennbar; aber deshalb iſt es doch nicht nöthig, Giorgione's Geburtsjahr willkürlich hinaufzurücken und dieſen zum eigentlichen Lehrer Tizians zu machen. Daſs von zwei Mitſchülern und Freunden der eine tonangebend iſt und den anderen in ſeine Bahnen mit fortreiſst, iſt nichts ungewöhnliches. Tizian ſcheint ſich eben langſam, aber ſicher entwickelt zu haben. Entſprechend jener Meinungsverſchiedenheit wird natürlich auch über die Datirung der Jugendbilder Tizians geſtritten. Einen feſten Anhaltspunkt bieten nur jene um 1507 ausgeführten Faſſadenmalereien am Kaufhaus der Deutſchen. Giorgione ſcheint den Auftrag erhalten, aber Tizian herangezogen und ihm die der Merceria gegenüber gelegene Südſeite überlaſſen zu haben. Die Fresken, welche Tizian hier gemalt, waren ſchon im vorigen Jahrhundert, als Zanetti[3]) ihre ſchwachen Reſte publicirte, ſo gut wie vernichtet; nur von der »Justitia« (Zanetti tav. VI), welche einige für Judith hielten, während Vaſari die Frage aufwirft, ob nicht eine Germania gemeint ſei, ſind immer noch einige Spuren bemerkbar. Vom Augenblick der Vollendung dieſer Gemälde an war Tizians Name auf Aller Lippen. Doch beginnt erſt mit dem Todesjahre Giorgione's, dem Jahre 1511, in welchem Tizian das Alter erreicht hatte, in welchem Raphael ſtarb, eine zweite, mittlere Periode ſeines Schaffens, indem er in dieſem Jahre nach Padua berufen wurde, um dort einige Freskencyklen zu malen; und da es bis jetzt nicht gelungen iſt, die zwiſchen 1507 und 1511 entſtandenen Bilder Tizians mit Sicherheit von den früher geſchaffenen zu ſondern, ſo betrachten wir zunächſt alle Werke, die er vor 1511 gemalt haben muſs, als Jugendbilder in einer gemeinſamen Gruppe.

Seine Wandbilder am Fondaco de' Tedeſchi zu Venedig.

Seine Berufung nach Padua.

Seine Altarbilder vor 1511.

Sehen wir uns zunächſt nach Altarbildern aus dieſer Zeit Tizians um, ſo leuchtet uns, wenn wir von dem kreuztragenden Chriſtus in S. Rocco (oben S. 722) und von dem Schmerzensmann in der Scuola di S. Rocco zu Venedig abſehen, zunächſt in der Sakriſtei der Kirche S. Maria della Salute das urſprünglich für die Heiligengeiſtkirche gemalte Prachtbild des zwiſchen den links ſtehenden heiligen Cosmas und Damianus und den rechts ſtehenden heiligen Sebaſtianus und Rochus thronenden Sankt Markus entgegen.[4]) Verglichen mit der Kompoſition dieſes Bildes, welches den in der Mitte thronenden Hauptheiligen etwas zur Seite ſchiebt, erſcheinen auch die freieſten Beiſpiele freier Symmetrie bei Bellini noch ſtreng und gebunden; und gegenüber der wunder-

Der Chriſtus in S. Rocco. Der Chriſtus in der Scuola di S. Rocco. Das Markusbild in S. M. della Salute zu Venedig.

1) *Ludwico Dolce*: L'Aretino, deutſch von Eitelberger (Wien 1871) S. 97—98.

2) Man vgl. z. B. was *Lermolieff*, die Werke etc., S. 22—26, 42—44, 200—203 gegen die von *Crowe u. Cavalcaſelle* begründete Auffaſſung der Jugendentwicklung Tizians vorbringt. *Lermolieff* läugnet ſogar — doch wohl ohne genügenden Grund — daſs Bellini als Lehrer Tizians aufzufaſſen ſei.

3) *(A. Zanetti):* Varie pitture a fresco de 'principali maestri Veneziani, Venezia 1760, tav. IV—VII.

4) Von *Lermolieff* a. a. O. S. 43 zu den älteſten Bildern Tizians gerechnet, von *Crowe u. Cavalcaſelle*, deutſch, S. 122, ins Jahr 1512 geſetzt, nach des Verfaſſers Anſicht ſchon wegen gewiſſer Anklänge an Fra Bartolommeo, der 1508 in Venedig arbeitete, bald nach dieſem Jahre entſtanden.

baren Verfchmelzung leuchtender Lokalfarben mit magifchem Lichtglanz, wie fie uns hier entgegentritt, ift felbft das Licht auf Giorgione's Altarblatt zu Castelfranco zahm und alltäglich.

Häusliche Andachtsbilder vor 1511.

Zahlreicher find fchöne Jugendbilder Tizians auf dem Gebiete der nur für die häusliche Andacht oder den Zimmerfchmuck beftimmten religiöfen Gemälde. Allgemein anerkannt als eins der frühften Bilder des Meifters ift die Darftellung der Madonna, die das Chriftuskind vorn auf eine Baluftrade ftehen läfst, jetzt No. 489 der kaif. Galerie zu Wien. Noch ift nach bellinesker Art ein glatter Vorhang hinter der Madonna ausgefpannt, noch find die Formen keufch und fchlicht, noch ift die Pinfelführung eingehend und behutfam; ein frühlingsfrifcher Zauber ruht auf dem anmuthigen Bildchen. Einer etwas reiferen Jugendzeit des Meifters gehört das köftliche heilige Genrebild derfelben Sammlung (jetzt No. 490) an, welches als »Madonna mit den Kirfchen« bekannt ist, und eine ähnliche Feinheit der technifchen Behandlung und Leuchtkraft der Farben zeigen eine dritte Madonna der Wiener Galerie (jetzt No. 491), das ähnliche Bild des Louvre zu Paris, die immer noch Giorgione zugefchriebene Madonna mit der blumenfpendenden hl. Brigitte in der Madrider Galerie (No. 236), die mit des Meifters Namen bezeichnete Madonna der Uffizien zu Florenz und das liebliche Idyll der Madonna auf der Steinbank beim Marquis of Exeter im Burleigh House. Die Perle unter Tizians religiöfen Jugendbildern ift jedoch das weltberühmte Halbfigurenbild der Dresdener Galerie, welches Chrifti Wort »Gebet dem Kaifer, was des Kaifers ist« veranfchaulicht (Fig. 413). Der Pharifäer, welcher dem Heiland den Zinsgrofchen vorhält, fteht rechts, ganz im Profil; fein langbärtiger Kahlkopf ...

DieMadonna an der Baluftrade in der kaif.Gal. zu Wien.

DieMadonna mit den Kirfchen i. d. kaif. Galerie zu Wien.

Das ähnliche Louvrebild. Die Madonna mit der hl. Brigitte in d. Madrider G. Madonnen i. d. Uffizien, in Bourleigh House.

Der Zinsgrofchen der Dresdener Galerie.



Fig. 413. Tizian: Der Zinsgrofchen. Dresden, Galerie.

dem verſchmitzten Lächeln iſt ein Charakterkopf allererſten Ranges. Chriſtus, ein Typus von reinſter Schönheit, von langem, dunklem, ſeidenweichem Haar umwallt, wendet ſich halb zu ihm um, blickt ihm mit unendlich ruhiger, geiſterfüllter Hoheit in's Auge und berührt mit dem rechten Zeigefinger leicht den Zinsgroſchen, den der Phariſäer in der Linken hält. Das Bewegungs-Motiv der beiden Hände iſt von ſprechender Lebendigkeit; das unmalbare Wort iſt durch Geberde und Ausdruck nie überzeugender gemalt worden, als hier. Das Bild hat Züge von Leonardo und Dürer und iſt doch ganz Tizian. Nur ſelten vorher und nachher iſt es dem Meiſter gelungen, eine ſolche Vollendung der Modellirung, eine ſolche Intenſität der ſtofflichen Durchbildung, eine ſolche Kraft des momentanen Ausdrucks mit allen ſeinen eigenſten Reizen, ſeiner ruhig hoheitvollen Haltung, ſeiner innerlich lebendigen Farbengluth und ſeiner maleriſch geſchmeidigen Pinſelführung zu verbinden, wie in dieſem etwa 1508 gemalten »Zinsgroſchenbilde«.



Fig. 414. Tizian: Himmliſche und irdiſche Liebe. Rom, Galerie Borgheſe.

Die »irdifche und himmlifche Liebe« in der Gal. Borghefe zu Rom.

Aber auch das fchönfte allegorifche Bild Tizians gehört der Jugendzeit des Meifters an.[1]) Es ift das unter dem Namen der »irdifchen und himmlifchen Liebe« zum Evangelium der Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewordene grofse Breitbild der Galerie Borghefe zu Rom (Fig. 414). Vor reicher, köftlicher Landfchaft fteht ein Brunnen, deffen Vorderfeite ein antikes Sarkophagrelief ziert. Ein kleiner Liebesgott beugt fich über den hinteren, Rofen liegen auf dem vorderen Rande, an deffen beiden Seiten zwei wunderfchöne Frauen fitzen; links eine reich und völlig (fogar mit Handfchuhen) bekleidete, welche ruhig würdevoll zum Bilde hinausblickt, rechts eine üppig-fchöne nackte, welche, auf den rechten Arm geftützt, hinabfchaut, als wolle fie fich im Waffer des Brunnens fpiegeln, in der erhobenen Linken aber ein Weihrauchgefäfs hält. Dafs die bekleidete und die nackte Frau einen Gegenfatz andeuten, ift klar; dafs das Bild von Liebe reden will, fcheint der Amor anzudeuten. Crowe und Cavalcafelle nennen, nicht befonders glücklich, die nackte die unbewufste die andere die gefättigte Liebe. Eine nähere Erklärung ift überhaupt noch nicht gelungen, und es bedarf einer folchen auch kaum.[2]) »Was das Bild darftellt, was Tizian fich dabei gedacht hat, ift uns gleichgültig. Wir find überzeugt, dafs es etwas Sinniges und Schönes fein mufs, und das genügt uns. Die malerifche Erfcheinung nimmt uns fo voll gefangen, dafs wir alles andere vergeffen. Hier ift alles Gleichgewicht und Harmonie. Ift das ganze eine Landfchaft? ift es ein Figurenbild? ift es realiftifch? ift es idealiftifch? find die fchönen Frauen nur da, um dem unbefchreiblich glühenden und blühenden Kolorit zu dienen; oder dient das fchöne Kolorit nur der Schönheit diefer Frauen? Alle diefe Fragen wird man unbeantwortet laffen müffen; alle Alternativen fallen weg. Es ift vielleicht die allfeitig vollendetfte Offenbarung echt malerifcher Schönheit im engeren Sinne des Wortes, welche unferer Erde zu Theil geworden ift«. Nur wer mit dem Verftande Kunftfreund ift, kann auf einem folchen Bilde von folcher Meifterhand »Zeichenfehler« fuchen. Als allegorifche Darftellung aus Tizians früheren Tagen reiht fich diefem viel kopirten und befprochenen Werke noch die Darftellung der Eitelkeit unter dem Bilde eines fchönen üppigen Weibes in der Münchener Pinakothek (No. 470) an, wenn anders wir mit dem Münchener Kataloge diefen Gegenftand und mit Morelli,[3]) der die Geftalt für eine Sibylle hält, ein Werk Tizians in diefem Bilde erkennen.

Die »Eitelkeit« d. Münchener Pinakothek.

Bildniffe der Jugendzeit Tizians in Antwerpen,

Sicher gehören eine Reihe trefflicher Bildniffe diefer Jugendzeit des Meifters an: fo das an der Grenze der religiöfen Kunft und der Bildnifsmalerei ftehende intereffante Bild des Antwerpener Mufeums, welches Papft Alexander VI. darftellt, wie er den Befteller des Bildes, Jacopo da Pefaro, dem hl. Petrus empfiehlt, angeblich fpäteftens im Jahre 1503, der Behandlung nach zu fchliefsen,

1) Nach Crowe u. Cavalcafelle's Anficht (a. a. O. S. 57) fchon um 1500 gemalt, nach anderen um 1503, nach *Lermolieff's* viel wahrfcheinlicherer Meinung (a. a. O. S. 26) um 1509.

2) Es möge dem Verfaffer geftattet fein, die folgenden Worte, welche er in Rom niedergefchrieben, aus feinen »Kunft- und Naturfkizzen« (I. S. 254) zu wiederholen.

3) *Lermolieff* a. a. O. S. 41—42. Derfelbe Kenner erklärt, den Verfaffer nicht voll überzeugend, auch die Darftellung der fchönen Salome der Galerie Doria zu Rom, welche ein Kreuz der Kenner ift und abwechfelnd für Giorgione Pordenone und Lotto erklärt worden, entfchieden für ein Jugendwerk Tizians, ebenfo (oben S. 729) das unter Giorgione's Namen bekannte »Konzert« des Pal. Pitti.

aber doch wohl in einer fpäteren Zeit entftanden. Aelter ift wohl das nach dem Tode des Dargeftellten, und deshalb nach fremder Vorlage gemalte, meifterhafte Bildnifs des Dogen Nic. Marcello in der vatikanifchen Galerie. im Vatikan.

Endlich zeichnete Tizian in diefer Periode feines Lebens (1508) im Wetteifer mit Mantegna's Triumphzuge Caesars einen Cyklus des Triumphes des Glaubens für den Holzfchnitt: Die Kirchenväter ziehen den Wagen Chrifti; die Geftalten des alten Teftaments eilen voraus, die Märtyrer und Bekenner folgen nach. Die Blätter zeugen von ernftem Streben nach hiftorifcher Gröfse. Der Triumph des Glaubens (Holzfchn.).

Wäre Tizian 1511 geftorben, fo würden feine Bilder kaum häufiger fein, als diejenigen Giorgione's, mit dem die Kunftgefchichte ihn dann wohl ganz parallel behandeln würde. In Wirklichkeit entwickelte Tizian fich jedoch erft nach diefer Zeit zu bahnbrechender Selbftändigkeit.

Dafs die Freskencyklen, die er 1511—1512 in Padua fchuf, fchon einen entfcheidenden Schritt auf diefem Wege bedeuteten, läfst fich freilich nicht behaupten. Tizian bediente fich zu ihrer Ausführung gröfstentheils der Hand des Paduaners *Domenico Campagnola;* doch arbeiteten hier auch theils ältere Paduaner, theils Gehülfen, die er aus Venedig mitgebracht, neben ihm. In den beiden »Scuole«, die hier jetzt noch in Betracht kommen, zeigt fich, dafs Tizian als eigentlicher »Hiftorienmaler« noch nichts vor den übrigen Venezianern voraus hatte, freilich aber die mehr fittenbildlich herausgegriffenen Momente der behandelten legendarifchen Stoffe mit ftark realiftifcher Ader, mit höchft dekorativer Farbenpracht, mit behaglicher Breite der Anordnung und mit malerifchen Koftümwirkungen auszuftatten verftand. In der Scuola del Carmine find es Scenen aus dem Leben Mariä und ihrer Eltern fowie der Kindheit Chrifti. Von Tizians Hand ift hier nur die Umarmung Joachims und Anna's, unbedeutend als Kompofition, fchön in der Landfchaft, dabei von einer wohlthuenden Wärme der Empfindung. In der »Scuola del Santo« find es 16 Fresken aus dem Leben des hl. Antonius. Drei derfelben können als eigenhändige Werke Tizians gelten: das Zeugnifs des neugeborenen Kindes, die Auferweckung der von ihrem eiferfüchtigen Ehemanne ermordeten Frau und die Heilung des Jünglings. der fich aus Reue felbft das Bein abgehackt hatte, ein Sitten- und Koftümbild von grofser Energie der malerifchen Wirkung. Seine Fresken i. Padua. Domenico Campagnola fein Gehülfe. Seine Fresken in der Scuola del Carmine zu Padua. Seine Fresken in der Scuola del Santo zu Padua.

Als Tizian nach Venedig zurückgekehrt war, trat feine fchon in Padua hervorgetretene Neigung, die Kunft nebenher von der gefchäftlichen Seite aufzufaffen, noch mehr in den Vordergrund. Im Jahre 1513 machte er fogar den Verfuch, das Herkommen, nach welchem nur der officielle Rathsmaler, der zugleich das einträgliche Scheinamt eines Maklers am Kaufhaufe der Deutfchen befafs, zum Nachtheil des alten Bellini zu durchbrechen. Nur Bellini's entfchiedener Einfpruch hatte zur Folge, dafs Tizian fich bis nach deffen Tode (1516) gedulden mufste. Seit diefer Zeit aber war Tizian der anerkannte officielle Maler Venedigs; und nur Palma machte ihm noch ein Dutzend Jahre lang Konkurrenz in der Gunft der Befteller. Es begann eine reiche Schaffensperiode Tizians, welche mit dem Jahre 1530, in welchem er einerfeits nach kurzer glücklicher Ehe Wittwer wurde, andererfeits die für fein fpäteres Leben fo folgenreichen Beziehungen zu Kaifer Karl V. anknüpfte, abfchliefst. Unter Tizians Kunden treten in diefer Periode die Höfe von Ferrara und Mantua in den Vordergrund. Die Gefchichte feiner Beziehungen zu diefen Höfen ift noch nicht Tizian in Venedig nach 1512. Tizians Leben bis 1530.

völlig aufgeklärt. Sicher iſt jedoch, daſs Tizian 1516 nach Ferrara berufen wurde und daſs er 1523 und 1527 für die Gonzaga in Mantua thätig war. Seinen Wohnſitz behielt er aber in Venedig, wo er während dieſer Periode mitten in der Stadt, in der Nähe der Kirche San Samuele wohnte.

Seine Gemälde zwiſchen 1512 u. 1530.

Wir wollen uns nun die Hauptbilder, welche der Meiſter zwiſchen 1512 und 1530 geſchaffen hat, nach gegenſtändlichen Gruppen vergegenwärtigen und beginnen mit ſeinen dekorativen Wandbildern. Direkt auf die Wand hat Tizian allerdings nur ſelten mehr gemalt; doch hat er gleich nach Beendigung ſeiner Arbeiten in Padua ein leider untergegangenes Freskobild des Urtheils Salamonis in einer Gerichtsloggia zu Vicenza geſchaffen, ja, ſogar im Dogenpalaſte ſelbſt hat er noch Verſuche in dieſer Technik gemacht, indem er 1523 den noch erhaltenen hl. Chriſtophorus am Fuſse der Treppe, die zur Rathshalle emporführt, zu unbeſtimmter Zeit die ebenfalls erhaltene Madonna in einer Lunette an der Scala dei Giganti, 1524 aber die Fresken in der leider beim Brande des Jahres 1577 untergegangenen Nikolauskapelle des Dogenpalaſtes ausführte. Allein die Technik der eigentlichen Wandmalerei war nie Tizians ſtarke Seite geweſen, und ſchon die venezianiſchen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts, wie die Bellini, Alwiſe Vivarini und Carpaccio (oben S. 287, 295, 298) hatten die Oelmalerei auf ausgeſpanntem Leinen, welche in der feuchten Seeluft längere Dauer verſprach für die maleriſche Ausſchmückung von Binnenräumen bevorzugt. Gerade im Innern der Säle des Dogenpalaſtes war dieſe Dekorationsweiſe ſchon von Tizians Vorgängern durchgeführt worden; es iſt daher ſelbſtverſtändlich, daſs Tizian dem gegebenen Beiſpiele folgte. An einem der noch nicht ausgefüllten Wandfelder hatte Giov. Bellini die Scene der Demüthigung Friedrich Barbaroſſa's vor dem Papſte zu malen begonnen. Tizian vollendete dieſes Gemälde etwa 1522. Er hatte einem der noch übrigen Felder ein Schlachtenbild aus der venezianiſchen Geſchichte zugedacht, welches er jedoch, fortwährend vom Rathe gemahnt, erſt 1537 ernſtlich in Angriff nahm. Wir werden es daher erſt ſpäter kennen lernen.

Wandbilder in Vicenza, im Dogenpalaſt zu Venedig.

Dekorative Oelbilder auf Leinewand im Dogenpalaſte.

Staffeleibilder.

In der Staffeleimalerei erreichte Tizian jetzt die freieſte Beherrſchung der Formen und Farben. Noch vernachläſſigte er kein Bild aus Eile; noch quoll jeder Pinſelſtrich aus ſeiner innigſten Ueberzeugung hervor. Hatte er eine Darſtellung mit kräftigen Strichen aus vollem Pinſel untermalt und die Figuren mit ſchwarzen Schatten, weiſsen Lichtſtellen und roth und gelben Mitteltönen hingeſetzt, ſo lieſs er das Bild eine Weile ſtehen. Erſt nach einer zweiten und dritten Uebermalung erhielten die Formen die Feinheiten ihres individuellen Gepräges, erſt zu allerletzt gab er den Farben, ſo körperhaft ſie auch aufgetragen waren, jenen zarten, duftigen Schmelz, welcher die kräftigen, glühenden Lokaltöne wie ein Hauch aus höherer Lichtwelt verbindet und in Einklang ſetzt.

Die Altarblätter dieſer Epoche. Die Verkündigung im Dome zu Treviſo. Die Auferſtehung in Breſcia. Die Madonna zu Zoppe.

In dieſer Epoche ſchuf Tizian eine Reihe groſsartiger kirchlicher Altarbilder, die er allmählich auf eine neue, zugleich ſeinen koloriſtiſchen Abſichten dienende Kompoſitionsgrundlage ſtellte. Zum Theil malte er ſie für auswärtige Kirchen. Noch heute muſs man den Dom (nicht S. Niccolò) in Treviſo wegen Tizians originell gedachter Darſtellung der Verkündigung, die Kirche S. Nazaro e Celſo zu Breſcia wegen des 1522 gemalten herrlichen Altarwerkes, deſſen Mittelbild die Auferſtehung zeigt, das kleine Dorf Zoppe in Friaul wegen Tizians Madonna mit dem hl. Joachim, der hl. Anna und der



Fig. 415. Tizian: Madonna des Hauses Pesaro. Venedig, Sta. Maria dei Frari.

Das Altarbild zu Ancona.

hl. Hieronymus beſuchen, muſs man in Ancona geweſen ſein, um das köſtliche Altarblatt zu ſehen, welches Tizian 1520 für die Franciskanerkirche dieſer Stadt gemalt hatte, jetzt aber in die Dominikanerkirche gebracht worden iſt. Diejenigen Altarblätter jedoch, welche die wichtigſten Etappen auf der Siegesbahn des Meiſters ſind, hat er für venezianiſche Kirchen gemalt. Hierher gehört das ſchöne Verkündigungsbild in der Scuola di S. Rocco, hierher gehören aber vor allen Dingen die vier groſsen Altarblätter von 1518, 1523, 1526 und 1530. Im

Die Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig.

Jahre 1518 hatte er die »Aſſunta«, das groſse Bild der Himmelſahrt der Jungfrau, vollendet, welches ſich gegenwärtig in der Akademie zu Venedig befindet. Unten im Schatten umſtehen die mächtig bewegten Apoſtelgeſtalten das leere Grab; ihre Blicke richten ſich nach oben, ihre Arme ſtrecken ſich empor, dem himmliſchen Lichte entgegen, der Gottesmutter nach, welche, von Wolken getragen und von wunderbar ſchönen Engelknäbchen geſchoben, im hellſten Lichtglanz dem ewigen Vater entgegenſchwebt, der ſie ganz oben, milde herniederſchauend, mit ausgebreiteten Armen empfängt. Neu war hier vor allen Dingen die kunſtvolle Berechnung der Linien- und Lichtperſpektive; wirkſam iſt beſonders die Verbindung der glühendſten Lokalfarben mit dem feinſten atmoſphäriſchen Leben. Im Jahre 1523 wurde das Altarblatt für die kleine Kirche

Das Altarblatt im Vatikan zu Rom.

S. Niccolò aufgeſtellt, welches jetzt der vatikaniſchen Galerie in Rom gehört. Hier ſtehen unten ſechs herrliche Heiligengeſtalten, von denen der heil. Nikolaus ebenſo durch die prachtvolle, ſtoffliche Behandlung ſeines Koſtüms, wie der hl. Sebaſtian durch die magiſch idealiſirende Beleuchtung ſeines blühend warmen Fleiſches auffällt, auch ſie alle emporſchauend zum Himmelslicht, in welchem die Jungfrau mit ihrem göttlichen Sohne erſcheint. Es iſt eins der am ſtrengſten ſymmetriſch komponirten, zugleich aber eins der am natürlichſten beleuchteten

Die Madonna des Hauſes Peſaro in der Frarikirche zu Venedig.

Bilder Tizians. Im Jahre 1526 vollendete Tizian die »Madonna des Hauſes Peſaro«, (Fig. 415) welche noch heute an ihrem urſprünglichen Beſtimmungsorte in der Frarikirche hängt. Die heiligen Petrus, Franz und Antonius empfehlen fürbittend die Mitglieder der Familie Peſaro der Gnade der Jungfrau. Dieſe thront aber nicht nach der alten Art in der Mitte ſondern ſeitwärts zur Rechten des Beſchauers auf hochgeſtuftem, in ſchräger Anſicht geſehenen Poſtamente unter den koloſſalen Säulen der Himmelshalle. Sie hält das lebhaft bewegte nackte Chriſtkind auf ihrem Schoſse und beugt ſich mild hinab zu den Heiligen, welche auf den Stufen des Thrones ſtehen: vorn, zu ihren Füſsen, Petrus in kühner Wendung mit mächtigem Buche, rechts, entzückt zu dem Chriſtkinde gewandt, der hl. Franz, ſtill im Hintergrunde der hl. Antonius. Oben zwiſchen den Säulen ſpielen Engel mit dem heiligen Kreuze auf einer leicht herabſchwebenden goldenen Himmelswolke, unten auf dem Steinboden des Idealtempels, zu beiden Seiten der unteren Thronſtufen aber knieen die kernigen Geſtalten der Stifterfamilien, deren Köpfe das individuellſte Leben athmen, während die Stoffe ihrer Gewänder von erſtaunlicher Pracht ſind. Ganz links endlich ſchwingt ein geharniſchter Kriegsmann eine mächtige Fahne in der hoch gehaltenen Linken und zieht mit der Rechten einen türkiſchen Gefangenen hinter ſich her. Die Kompoſition iſt frei ſymmetriſch gedacht; aber ihre Symmetrie kommt im hergebrachten Sinne nicht zur Geltung, weil die ganze Gruppe ſchräg von der Seite geſehen iſt; vielmehr verbindet ſie eine groſsartige Linienſchönheit mit einer Freiheit, die ſich ſelbſt ihre Geſetze von

innen heraus ſchafft. Erſt das 17. Jahrhundert wurde ſich dieſer befreienden That Tizians in vollem Maſse bewuſst. Im Jahre 1530 endlich malte Tizian die groſse Darſtellung der Ermordung des Märtyrers Petrus für die Kirche S. Giovanni e Paolo, ein Altarblatt welches 1867 verbrannte, an ſeiner urſprüngliche Stelle aber durch eine alte Kopie erſetzt wurde und durch zahlreiche Nachbildungen bekannt iſt. Tizian erſcheint hier abermals als Vertreter einer neuen Richtung, der er jedoch nur vorübergehend huldigte. Wahrſcheinlich hatte Michelangelo's oder Sebaſtiano del Piombo's Anweſenheit in Venedig ihm die Wucht der florentiniſch-römiſchen Zeichnung zum Bewuſstſein gebracht; mit ihr ſuchte er es jetzt daher aufzunehmen. Jeder Reſt architektoniſch-ſymmetriſcher Anordnung iſt hier der freien, dramatiſch-wuchtigen Erzählung geopfert. Die Scene ſpielt an einem baumreichen Bergabhange, ja die Rieſenbäume, zwiſchen deren Wipfeln in himmliſchen Glorienſtrahlen die Engel mit der Märtyrerpalme erſcheinen, beherrſchen den Geſammteindruck. Die Mordſcene iſt mit verhältniſsmäſsig kleinen, aber ungemein muskulöſen und lebhaft bewegten Figuren im Vordergrunde erzählt. Ein bewuſst michelangelesker Zug iſt hier unverkennbar; und mit dieſem Zuge ein Anflug von Manierirtheit, dem Tizian glücklicherweiſe nicht weiter nachgab.

Die Ermordung des Märtyrers Petrus.

Unter den religiöſen Bildern dieſer Epoche Tizians, welche nicht für Kirchen, ſondern für Paläſte gemalt waren, ragen zunächſt zwei Bilder der Londoner Nationalgalerie, die »Raſt bei Bethlehem« und das »Noli me tangere«, durch andachtsvolle Weihe, poeſievolle Auffaſſung und magiſche landſchaftliche Stimmung hervor; und ihnen ſchlieſsen einige der herrlichſten Bilder des Louvre zu Paris ſich an: die ungewöhnlich pathetiſch aufgefaſste »Grablegung« (Fig. 416), die idylliſch heitere, oft wiederholte »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« und die erſt 1530 vollendete genrehaft anmuthige »Madonna mit dem Kaninchen«. Auch das farbenſchöne Bild der Dresdener Galerie (jetzt No. 249), welches Maria mit dem Kinde und Heiligen darſtellt, iſt neuerdings wieder in ſeine Rechte eingeſetzt worden.[1])

Andere rel. Bilder dieſer Epoche: in der Lond. Nationalgal. (Raſt b. Bethlehem u. Noli me tangere), im Louvre (die Grablegung, die Ruhe auf der Flucht, d. Mad. m. d. Kaninchen), i. d. Dresdener Galerie (Madonna).

Zu mythologiſchen Kompoſitionen wurde Tizian in dieſer Epoche hauptſächlich am Hofe Alfonſo's von Eſte zu Ferrara angeregt. Für ihn ſchuf er nach einander jene drei in ihrer ganzen Schönheit noch kaum genügend gewürdigten »Bacchanalien«, welche als figurenreiche Darſtellungen in weitem landſchaftlichen Rahmen von höchſter Ueppigkeit und Farbenpoeſe die Vorbilder aller ſpäteren ähnlichen Werke geworden ſind. Zwei von ihnen ſchmücken gegenwärtig das Madrider Muſeum: die mit unzähligen kleinen Liebesgöttern,[2]) welche ſich unter hohen Bäumen voll toller Luſt zu Füſsen einer Venusſtatue tummeln, ausgeſtattete Darſtellung des »Venusfeſtes«, welche genau den »Eroten« der von Philoſtratos beſchriebenen altgriechiſchen Gemälde (oben Bd. I, S. 67) nachgebildet iſt, und das ganz von ſinnlichem Uebermuth überquellende Bild einer Mänadenorgie, deſſen zum Theil bedenkliche Motive durch die Naivetät der Auffaſſung und den Adel der Farbengluth in ein ideales Reich entrückt werden. Das dritte, welches in engem Anſchluſs an ein Gedicht Catulls den Ueberfall der auf Naxos verlaſſenen Ariadne durch Bacchus und ſein Gefolge

Mytholog. Kompoſitionen.

Das Venusfeſt der Madrider Galerie.

Das Bacchanal der Madrider Galerie.

Die Ariadne der Lond. Nat.-Galerie.

---

1) *Lermolieff:* a. a. O. S. 201—202, Anm.

2) Vgl. *H. Grimm* in den preuſs. Jahrbüchern Bd. XXXV.

fchildert, befindet fich in der Londoner Nationalgalerie und gehört zu den blühendften Darftellungen, die je mit Pinfel und Farbe gefchaffen worden. Ihnen fchliefst fich die köftliche, wenngleich fchlecht erhaltene »Venus Anadyomene« in der Bridgewater Gallery zu London an, eine Darftellung der Schaumgebornen, welche Tizian vielleicht in der Abficht ausführte, um feinen Zeitgenoffen zu zeigen, wie das berühmtefte Gemälde des Apelles [1] ausgefehen haben müffe.

Die Venus Anadyomene in d. Bridgewater Gal.

Die Darftellungen der »drei Lebensalter«.

In der Bridgewater-Gallery befindet fich auch das Original des genrehaft-fymbolifchen, finnig fchönen Bildes, welches unter dem Namen der »drei Lebensalter« bekannt ift.



Fig. 416. Tizian: Grablegung Chrifti. Paris, Louvre.

Kopien finden fich u. a. in den Galerien Doria und Borghefe zu Rom. In anmuthiger Hügelgegend fitzt links ein Hirtenjungling, welcher den linken Arm um den Nacken des fchönen Mädchens legt, das ihn die Rohrpfeife blafen lehrt. Mit dem Ausdruck füfser, unfchuldsvoller Liebe blicken fie einander in die Augen. Rechts im Mittelgrunde fchlummern zwei kleine Kinder; Amor, der neben ihnen fteht, weckt fie mit fchalkhaftem Fufstritt. Im Hintergrunde fitzt ein Greis in die Betrachtung der am Boden liegenden Schädel verfunken. Der Sinn diefes reizenden, ganz in Giorgione's Geifte koncipirten Bildes ift ohne weiteres klar.

Tizians Bildniffe aus diefer Epoche.

Die fprechende Aehnlichkeit der Bildniffe, welche Tizian in diefer Epoche gefchaffen, wird von einem forgfältigen, fleifsigen, aber noch feften Vortrag in

1) Oben Band I S. 59. Dazu O. Benndorf in den Mittheilungen des deutfchen archäologifchen Inftituts in Athen I (1876) S. 66.

:opf und Händen, von einer lebendigen Stofflichkeit in den Koftümen ge-
·agen. In feiner Eigenfchaft als Staatsmaler der Republik hatte er die Dogen
ir deren Palaft zu malen; doch liefsen fie ihre Bildniffe auch für ihre eigenen
aläfte wiederholen. Den Dogen Ant. Grimani hat Tizian drei- bis viermal ge-
ıalt; von den erhaltenen Exemplaren leuchtet dasjenige der Cafa Morofini zu
'enedig durch feinen warmen, vollen Ton hervor. Den Dogen Andrea Gritti
at er wohl noch öfter dargeftellt; aber von den erhaltenen Bildniffen desfelben
:igt nur die Studie im Pal. Giuftiniani zu Padua des Meifters Hand. Zwei an-
ere venezianifche Patrizier, die Tizian gemalt hat, find Giorgio Cornaro
Ioward Caftle) und der alte hagere Jacopo Soranzo (Akademie zu Venedig).

Doppel-bildniffe.

Bildniffe venezianifcher Patrizier.



Fig. 417. Tizian: Venus von Urbino. Florenz, Uffizien.

ıuch find eine Reihe von Bildniffen bezeugt, die Tizian für die Höfe von
lantua und Ferrara gemalt hat. Hierher gehört vor allen das prächtige
ɔrträt des fchwarzbärtigen Herzogs Alfonfo im Madrider Mufeum. Eins der
ildniffe des Dichters Ariost, die er gefchaffen, befitzen wir vielleicht in
:m fchönen Bilde zu Cobham Hall, dem Landfitze Lord Darnley's. Von den
ɔrträts, die er für die Gonzaga malte, ift dasjenige des Markgrafen Federigo
:rloren gegangen, und ebenfowenig hat fich das Bildnifs des Literaten Aretino
halten, welches Tizian 1527 dem Markgrafen zum Gefchenk machte. Da-
:gen ftellt das Bildnifs der Markgräfin Ifabella in der kaif. Galerie zu Wien
:tzt Nr. 505) diefe Fürftin in einem Alter dar, welches auf das erfte Jahr-
·hnt des Jahrhunderts deutet; doch fcheint es, dafs Tizian es nach einer
teren Vorlage erft fpäter ausgeführt hat, vielleicht fogar erft gegen 1534.
denfalls vor 1530 aber mufs das Bildnifs der fchönen, nur mit einen Pelze

Bildniffe für den Hof von Ferrara,

von Mantua.

Die Bildniſſe der Herzogin Eleonora von Urbino.

bekleideten jungen Frau in der Wiener Galerie (No. 506) entſtanden ſein, in welcher wir dieſelbe Eleonora Gonzaga, Herzogin von Urbino, erkennen, welche Tizian in den verſchiedenſten Situationen noch öfter gemalt hat.[1] Ihre Züge zeigt nämlich die »Bella di Tiziano«, das berühmte Bild der koſtbar mit ausge-ſchnittenem Modekleide angethanen, köſtlicher aber durch ihre eigene Schönheit, Vornehmheit und Liebenswürdigkeit geſchmückten Frau im Pal. Pitti, welche zu den herrlichſten Frauenbildniſſen der Welt gehört. Ihre Züge aber zeigt

Vornehme Frauenbildniſſe unter dem Bilde der Venus.

auch die ſogenannte »Venus von Urbino« in den Uffizien (Fig. 417). So unfaſsbar es unſerer Zeit iſt, daſs die vornehme Dame ſich nackt, wie die Schaumgeborene den Wellen entſtiegen, auf rubinrothem, mit weiſsem Linnen überzogenen Polſterlager darſtellen laſſen konnte, ſo einfach erklärt ſich die Thatſache doch durch den naiven Schönheitsglauben jener Tage. Daſs der Volksmund eine ſolche Darſtellung zur Venus machte, iſt erklärlich genug. Aber ſchon die Staffage des Bildes, das Hündchen zu den Füſsen der Schönen, die geſchäftigten Diene-rinnen im Hintergrunde der offenen Halle, über deren Baluſtrade man ins Freie blickt, fügen ſich der mythologiſchen Vorſtellung nicht. Uebrigens ſteht dieſes Bild keineswegs allein in ſeiner Art da. Auf Tizian wird eine ähnliche, wie es ſcheint, nur in Nachbildungen und Umbildungen (in Darmſtadt, Cam-bridge, Dudley Houſe, Apsley Houſe u. ſ. w.) erhaltene Darſtellung einer ſchönen nackten Frau auf purpurnem Tuche in blühender Landſchaft zurück-geführt.[2] Erſcheint die ſchöne Frau auf derartigen Gemälden in mytholo-giſcher Gewandloſigkeit, ſo wird ihr Négligé in anderen Fällen für eine genre-

»La maitresse du Titien« im Louvre.

hafte Toilettenſcene benutzt, wie in dem als »Maitresse du Titien« bekannten, jetzt vielleicht mit Recht »Alfonſo von Ferrara und Laura Diante« genannten üppigen Louvrebilde, auf dem wir einen Mann mit zwei Spiegeln der Schönen Kammerjungferdienſte leiſten ſehn, und wie in dem köſtlichen Bilde der halb-entkleideten Schönen in den Uffizien, welche wegen der Roſe, die ſie in der

Die »Flora« der Uffizien.

Hand hält, »Flora« getauft worden. Es ſind zwei der blendendſten und be-ſtrickendſten Werke der Kunſt, Werke, in denen der Pinſel des Meiſters in ſeinem eigenen Können ſchwelgt.

Die letzte Schaffensperiode Tizians. Sein Leben ſeit 1530.

Im Jahre 1530 war Tizian bereits 53 Jahre alt. Gleichwohl waren ihm noch 46 weitere Arbeitsjahre beſchieden. Sein Leben gewann während dieſer zweiten, längeren Hälfte ſeiner Thätigkeit ein neues Gepräge. Zunächſt ſchnitt der Tod ſeiner Gattin tief in ſeine Verhältniſſe ein. Seine Schweſter Orſa übernahm die Erziehung ſeiner drei Kinder (Pomponio, Orazio, Lavinia); und bald darauf zog Tizian in den »Biri grande« genannten nordöſtlichen Stadt-theil, wo er ſpäter Haus und Atelier in ſchönem Garten einrichtete und die fremden Fürſten, welche ihn beſuchten, wie die Groſsen, Gelehrten und Künſtler Venedigs bewirthete. Tizian war der erſte Maler, der, wie ſpäter Rubens, ſeine Häuslichkeit mit fürſtlichem Glanze ausſtattete und zum geſelligen Mittel-punkte einer Ranges- und Geiſtesariſtokratie machte. Mit ſeinen Freunden, dem Baumeiſter Jacopo Sanſovino und dem Schriftſteller Pietro Aretino im Bunde, forderte er von hier aus das ganze Kunſtleben Venedigs, ja, Italiens

1) Ueber dieſe Bilder und ihre Chronologie: *M. Thauſing* in *Lützow's* Zeitſchrift XIII (187- S. 257—269 und 305—315.

2) Daſs *Crowe u. Cavalcaſelle* das hölzerne Darmſtädter Exemplar für ein Original Tizians erklären, beweiſt, wie unbegreifliche Urtheile auch von den beſten Kennern manchmal gefällt werden.

in die Schranken Zugleich dauerten feine Beziehungen zu den Höfen von Ferrara und Mantua auch nach dem Tode der alten Herzöge fort; die Beziehungen zum Hofe von Urbino kamen hinzu; ja, 1545 befuchte er, vom Herzog Guidobaldo von Urbino geleitet, die ewige Stadt als Gaft des Papftes Paul III. Am mafsgebendften für das Gepräge der zweiten Hälfte feines Lebens aber wurden feine Beziehungen zu Kaifer Karl V. und deffen Sohne, dem fpanifchen Könige Philipp II. Seine erfte Begegnung mit Kaifer Karl V. fand wahrfcheinlich fchon 1530 bei dem Friedens- und Krönungsfefte in Bologna ftatt; aber erft nachdem er im Winter 1532 auf 1533 fein erftes Bildnifs des Kaifers gemalt, liefs diefer die volle Sonne feiner Gnade über den Meifter aufgehen. Schon im Frühling desfelben Jahres erhob er ihn unter dem Titel eines Pfalzgrafen in den Reichsadel; und wenn Tizian feinen Wohnfitz als reicher, unabhängiger, aber unabläffig fchaffender Edelmann auch in Venedig behielt, fo zog ihn der Kaifer doch oft genug an feinen Hof. Im Gefolge des Herzogs von Mantua erfchien er 1536 am kaiferlichen Hoflager zu Afti. In den Jahren 1548 und 1550 aber weilte er, vom Kaifer entboten, als Fürft unter Fürften, aber auch als Bildnifsmaler unter Kunden, die ihn umwarben und in Anfpruch nahmen, auf dem deutfchen Reichstage zu Augsburg.

Tizians Kunftweife nach 1530.

Tizians Arbeitskraft vermochte nicht mehr allen Beftellungen allein zu genügen. Die Ausführung mancher Arbeiten überliefs er daher ganz oder theilweife feinen Schülern und Gehülfen, die wir kennen lernen werden. Aber auch feine eigenhändigen Werke führte er jetzt nicht mehr alle mit gleicher Sorgfalt aus, ja, felbft wenn er feine ganze Kraft einfetzte, fing er, auch hierin bahnbrechend, jenes abgekürzte Verfahren an, welches mit möglichft geringen Mitteln die möglichft packende Wirkung zu erzielen ftrebt, jene Malweife mit wenigen rafchen Pinfelftrichen, die, wie fchon Vafari bei diefer Gelegenheit bemerkt,[1]) erft aus einer gewiffen Entfernung gefehen, aus diefer aber auch um fo unfehlbarer, ein lebendiges und natürliches Bild giebt. Uebrigens entwickelte fich diefer Altersftil Tizians in Verbindung mit einer Auflöfung der leuchtenden Lokalfarben in einen innerlich glühenden, einheitlich bräunlichen Lichtton erft in dem letzten der drei Menfchenalter, welche er durchlebte; die Bilder der erften Jahre diefer letzten grofsen Epoche feines Lebens find noch gerade fo forgfältig durchgeführt und fo frifch und faftig in der Farbe, wie die bisher befprochenen.

Sein Altersftil.

Entwürfe für Fresken.

Fresken malte Tizian nun nicht mehr felbft. Als er, faft 90 Jahre alt, den Auftrag erhalten, die Kirche feiner Vaterftadt Pieve di Cadore mit Fresken zu fchmücken, fchickte er Schüler, welche fie (um 1567) nach feinen Handzeichnungen ausführten. Dagegen fchuf Tizian noch eine Reihe dekorativer Wand- und Deckenbilder auf Leinwandgrund. Zunächft vollendete er 1531 für den Dogenpalaft das feiner Zeit hochberühmte Bild, welches den Dogen Gritti, vom hl. Markus der Jungfrau empfohlen, darftellte, leider aber beim Brande des Jahres 1577 unterging. Sodann führte er, von der Signoria aufs empfindlichfte gedrängt, 1537 endlich wirklich »die Schlacht« im grofsen Rathsfaal aus. Im Hintergrunde der grofsen Gebirgslandfchaft fah man Tizians Geburtsort Cadore; und in der That weift alles darauf hin, dafs der Meifter

Dekorative Wandbilder in Oel.

Das Bild des Dogen Gritti im Dogenpalafte.

Die Schlacht bei Cadore ebenda.

1) *Ed. Milanefi* VII p. 452.

die Schlacht bei Cadore gemeint hatte, in welcher die Venezianer 1508 einen Sieg über die kaiserlichen Truppen erfochten. Um es aber mit dem Kaiser nicht zu verderben, liefs man die Unterschrift fort und sprengte aus, Tizian habe die Eroberung von Spoleto durch die kaiserlichen Truppen dargestellt. Auch dieses grofsartige Gemälde ist 1577 mit verbrannt. Dafs es aber in glänzendster Weise bewies, in wie hohem Grade Tizian, wenn er wollte, die meisten seiner Landsleute an lebendigbewegter historischer Komposition übertraf, davon überzeugen uns ein Stich Fontana's, eine von anderer Hand kopirte Farbenskizze der Uffiziensammlung zu Florenz und die Nachzeichnung von Rubens' Hand in der Albertina zu Wien. Das Hauptmotiv ist ein Kampf um eine Brücke, wie in Raphaels Konstantinsschlacht. Ein stürmisches Regenwetter giebt die atmosphärische Stimmung zu dem wilden und doch klar und schlicht gehaltenen Getümmel. Das letzte derartige Gemälde, welches Tizian

Das Votivbild für den Dogen Grimani im Dogenpalaste.

für den Dogenpalast schuf, war das Votivbild für den Dogen Grimani, welches er schon 1555 in Angriff nahm; weil es aber erst nach dem Tode des Meisters übernommen wurde, entging es dem Brande des Jahres 1577 (Fig. 418). In der Mitte schwebt die weibliche Gestalt mit dem Riesenkreuze, welche dem Bilde den Namen »La fede«, der Glaube, eingetragen hat. Die Erscheinung anbetend, kniet rechts vorn am Strande der Lagune, über welche der Blick auf die Stadt Venedig schweift, der Doge mit seinen Begleitern, während links der hl. Markus mit seinem Löwen steht. Es ist ein Bild, welches im Vortrag wie im Kolorit den Altersstil des Meisters in charakteristischer Ausprägung

Das Deckenbild für S. Spirito.

zeigt. Der reifsten Zeit Tizians, den vierziger Jahren, gehören dagegen die prächtigen Deckenbilder an, welche er für S. Spirito gemalt hatte, jetzt aber S. Maria della Salute schmücken; und dieses »Opfer Abrahams«, dieser »Brudermord Kains«, diese »Erlegung Goliaths« reihen sich den gewaltigsten und

Die Decke der Markusbibliothek.

bewegtesten Kompositionen des Meisters an. In seine letzte Lebenszeit endlich führt uns das Mittelbild der Decke der Markusbibliothek zurück, welches »die Weisheit«, ruhig sinnend auf einer Wolke gelagert, darstellt.

Von den grofsen Altar- und anderen Staffeleibildern, welche Tizian während der letzten 40 Jahre seines Lebens geschaffen, können hier nur noch einige hervorragende Beispiele angeführt werden.

Tizians Altarbilder aus seinen letzten 40 Lebensjahren in S. Marciliano, in S. Giov. Elimosinario.

Unter den Altarbildern, welche er noch in den dreifsiger Jahren des Jahrhunderts gemalt, ragen durch entschlossene Behandlung und ergreifende Gegensätze in den Farben und in den Charakteren die Darstellungen des jungen Tobias mit dem Engel in S. Marciliano und des Patriarchen Johannes von Alexandrien mit dem Bettler in S. Giovanni Elimosinario zu Venedig hervor. Als charakteristisches Altarblatt der vierziger Jahre mag die Darstellung des

in S. M. della Salute.

Pfingstfestes in S. Maria della Salute genannt sein. Zu Tizians Hauptbildern der fünfziger Jahren gehört, aufser der herrlichen Gestalt Johannes des Täufers

in der Akademie, in der Jesuitenkirche zu Venedig.

in der Akademie, vor allem die berühmte Darstellung des Martyriums des hl. Lorenz in der Jesuitenkirche zu Venedig. Hier gestaltete der Meister die prächtig realistische Komposition zu einem Nachtstücke, welches die Zuschauer und Henker unheimlich von der Gluth der Scheite unter dem Roste bestrahlt zeigt. Eine spätere, etwas veränderte, eigenhändige Wiederholung dieses Prachtwerkes

im Escorial, in S. Salvatore zu Venedig.

hängt noch in der Escorialkirche. Den sechziger Jahren gehören z. B. die »Verklärung« und die »Verkündigung« in S. Salvatore zu Venedig an.

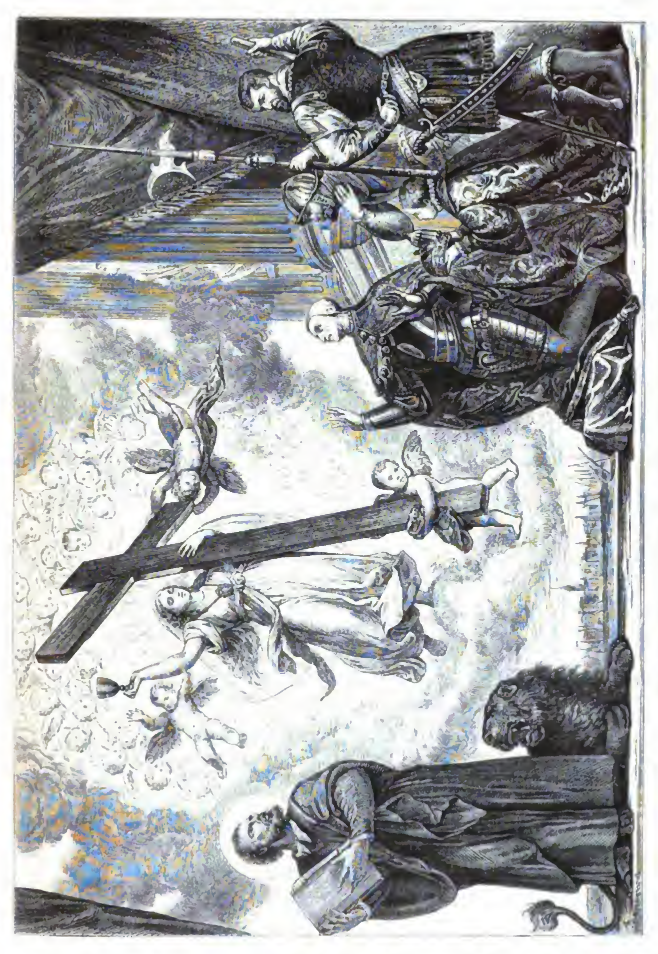


Fig. 418. Tizian: La Fede, Oelgemälde. Venedig, Dogenpalaft.

Von Tizians zahlreichen religiöfen Darftellungen diefer letzten Epoche, welche nicht für Kirchenaltäre beftimmt gewefen, gehört die ausdrucksvolle Halbfigur der nackten, aber ganz von den üppigen Goldfluthen ihres Locken-

Andere religiöfe Darftellungen.

Die Magdalena im Pal. Pitti. Die Magdalena der Petersburger Galerie.

haares umwallten Magdalena, deren Original der Pal. Pitti befitzt, dem Jahre 1531 an, während die in der Eremitage zu Petersburg befindliche ganz veränderte Wiederholung diefes Gegenftandes, welche die reuige Sünderin halb bekleidet, mit Buch, Todtenkopf und Salbfläfchchen ausgeftattet, noch ausdrucksvoller fchmerzensreich gen Himmel blickend darftellt, dreifsig Jahre fpäter entftanden ift. Ein Hauptbild Tizians aus dem erften Jahrzehnt diefer Epoche ift fodann die grofse Darftellung des Tempelgangs Mariä, urfprünglich als Wandbild, in welches unten rechts und links Thüren hineinfchnitten, für die Carità zu Venedig gemalt, jetzt eine Hauptzierde der in demfelben Gebäude untergebrachten Akademiefammlung, ein Riefenbreitbild von grofsartig dekorativer Kompofition, deren Mittelgrund eine gewaltige Renaiffancearchitektur beherrfcht. Prächtig find auch die einzelnen Geftalten, charaktervoll die einzelnen Köpfe; der Hauptreiz des Bildes aber befteht in dem raufchenden Zufammenklang feiner Linien und Farben. Verwandter Art ift das berühmte grofse Bild der »Ausftellung Chrifti« von 1543 in der kaif. Galerie zu Wien, welche z. B. auch noch eine fchöne fpäte »Grablegung« befitzt, während die »Beweinung Chrifti« mit des Meifters Selbftporträt, die er unvollendet hinterliefs, wieder zu feinen intereffanten Werken in der Akademie zu Venedig zählt. Von feinen Gemälden im Louvre zu Paris ftammt das kleine Hieronymusbild noch aus dem Jahre 1531, die fchöne Darftellung Chrifti in Emmaus aus dem folgenden Jahrzehnt, die »Dornenkrönung Chrifti« aus feiner beften Spätzeit. Noch fpäter aber ift die »Dornenkrönung« der Münchener Pinakothek, welche, breit und geiftvoll hingeftrichen, von tiefeinheitlicher Farbenftimmung beherrfcht, den neunzigjährigen Meifter auf der Höhe feines Altersftils zeigt. Die meiften religiöfen Bilder feiner zweiten Schaffensperiode mufs man erklärlicher Weife noch heute im Madrider Mufeum und im Escorial auffuchen. Von feinen Madrider Bildern feien noch die beiden auf Schiefer gemalten Darftellungen des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter, noch eine »Grablegung«, eine pompöfe fpäte »Anbetung der Könige« und die leider verdorbene Darftellung Adams und Eva's hervorgehoben; unter den Escorialbildern ragt Tizians gewaltiges, lebensgrofses Gemälde des letzten Abendmahles hervor, welches feinen fpäten Stil in prächtigfter Entfaltung zeigt.

Der Tempelgang Mariä in der Akad. zu Venedig. Die Ausftellung Chrifti und d. Grablegung in der Wiener Gal. Die Beweinung Chrifti in der Akad. zu Venedig. Das Hieronymusbild, Chriftus in Emmaus, Die Dornenkrönung im Louvre. Die Dornenkrönung der Münchener Pinakothek. Späte Bilder im Madrider Mufeum und im Escorial.

Mytholog. Darftellungen.

Neben den religiöfen befchäftigten mythologifche Aufgaben den Meifter feit dem Jahre 1530 noch mehr, als früher; und hauptfächlich reizten ihn oder feine Befteller die üppigen Liebesgefchichten der alten Sage, die ihm Gelegenheit gaben, unbekleidete Schönheit in ihrem ganzen Liebreiz zu zeigen. Von den fog. Venusbildern, den Darftellungen nackter, auf weichem Ruhelager hingeftreckter fchönen Frauen, von denen wir bereits einige kennen gelernt haben, halten wir auch die »Madrider Venus«, auf die wir daher fpäter zurückkommen, für eine genrehafte Porträtdarftellung ohne mythologifchen Gehalt. Dagegen ift das fchöne Weib der Uffiziengalerie (Nr. 1108) durch die Gegenwart Amors, deffen Einflüfterungen es laufcht, in eine mythologifche Region entrückt; und als eigentliche Venus erkennen wir auch die fchöne, von Amor bei der Toilette bediente Frau auf dem leider verdorbenen Bilde der Petersburger Eremitage. Oefter hat die Darftellung von »Venus und Adonis« den Meifter befchäftigt. Die Originalfkizze zu diefem fchönen, oft

Die Venus der Uffizien. Die Venus der Petersburger Eremitage. Darftellungen v. Venus und Adonis.

wiederholten Bilde beſitzt Alnwick Castle. Ausgeführte, etwas veränderte Wiederholungen von Tizians Hand oder doch aus ſeiner Werkſtatt befinden ſich u. a. im Madrider Muſeum und in der Londoner Nationalgalerie. Endlich erſcheint Venus auch auf dem intereſſanten, goldigen, unvollendeten groſsen Bilde der Galerie Borgheſe zu Rom, welches als Unterweiſung Amors durch die Göttin der Liebe und die Grazien erklärt wird. Wiederholt hat auch Danaë Tizian beſchäftigt. Das ſchönſte dieſer Bilder, welches die griechiſche Fürſtentochter darſtellt, wie ſie den goldenen Regen empfängt, hat er 1545 für Ottavio Farneſe in Rom gemalt. Das jugendfriſche, von Schönheit überquellende Bild des Sechzigers befindet ſich jetzt im Muſeum von Neapel; ſpätere Wiederholungen beſitzen die Madrider Galerie, die kaiſ. Galerie zu Wien und die Eremitage zu Petersburg. Ferner hat Tizian in ſeinem 82. Lebensjahre auch zwei Bilder aus dem Diana-Mythos gemalt, welche ſich in der Bridgewater Gallery zu London befinden. Ein mythologiſches Hauptbild des Meiſters endlich iſt die ſog. »Venus des Louvre«, in Wirklichkeit eine poeſievolle, mit ſchöner Landſchaft und üppiger Satyrſtaffage ausgeſtattete Darſtellung der im Waldesſchatten ſchlafenden Nymphe Antiope, welche Zeus in Geſtalt eines der Satyre beſchleicht.

Die Unterweiſung Amors i. der Gal. Borgh. zu Rom.

Die Danaë des Neapler Muſeums.

Wiederholungen dieſes Bildes.

Die Dianabilder der Bridgewater Galerie.

Das Antiopebild im Louvre.

Dieſen antiken Stoffen entlehnten Darſtellungen, zu denen noch diejenigen der »Lucrezia« in der kaiſ. Galerie zu Wien und bei Sir R. Wallace in London gehören, reihen ſich auch die elf hiſtoriſchen Bildniſſe altrömiſcher Kaiſer an, welche Tizian für das Schloſs zu Mantua gemalt hat. Sie ſind jedoch nur durch Kopien und durch die Stiche Sadelers bekannt.

Darſtellungen der Lucrezia.

Römiſche Kaiſerbildniſſe.

Andere hiſtoriſche und allegoriſche Darſtellungen Tizian's, wie z. B. die ſchon erwähnte Apotheoſe des Dogen Antonio Grimani im Dogenpalaſte, bildenden Uebergang zu den Bildniſſen. Hierher gehört die ſog. Allegorie des Davalos, welche den »Davalos« genannten Feldherrn Marcheſe del Guaſto darſtellt, wie er von ſeiner Gattin Abſchied nimmt. Er legt die Hände an ihren Buſen; eine Glaskugel, das Symbol des wankelmüthigen Glückes, liegt in ihrem Schoſse. Hymen, Amor und Victoria ſuchen ſie zu tröſten. Das ſchönſte der verſchiedenen Exemplare dieſer Darſtellung beſitzt die Louvre-Sammlung, zwei Wiederholungen die kaiſ. Galerie zu Wien. Uebrigens hat Tizian den Feldherrn Davolos noch einmal in einem Gruppenbilde gemalt, in dem ſchönen Bilde der Madrider Galerie, welches unter dem Namen der »Allocution« bekannt iſt und den Heerführer mit ſeinem Söhnchen darſtellt, wie er eine Anrede an ſeine Offiziere hält. Hierher gehört ferner die ſog. »Dreieinigkeit Karls V.« in der Madrider Galerie, ein 1554 gemaltes groſses Bild, welches die Fürbitte der Jungfrau für die Sünder darſtellt. Die Jungfrau erſcheint an der Spitze der himmliſchen Heerſchaaren, an der Spitze der Sünder aber kniet der Kaiſer. Es iſt ein Bild von viſionärem Lichtglanz und energiſcher Durchbildung der Porträtgeſtalten. Hierher gehört endlich das ſpäte Bild Tizians in der Madrider Sammlung, welches, angeblich nach einer Zeichnung Coello's, Philipp II. mit ſeinem älteſten Sohne im Arme vor der Viſion eines Engels darſtellt.

Die Allegorie d. Davolos im Louvre und in Wien.

Die »Allocution« in Madrid.

Die »Dreieinigkeit Karls V.« in Madrid.

Philipp II. vor d. Engel in Madrid.

Als genrehaftes Porträtſtück von auſserordentlich intenſiver und reizvoller Behandlung mag dann hier jene »Venus von Madrid« beſprochen werden. Die nackte Schöne liegt auf ihrem ſchwellenden Lager und ſtreichelt be-

Die ſog. Venus von Madrid.

ſchwichtigend ihr bellendes Hündchen; am Fuſsende ihres Bettes aber, ſitzt vom Rücken geſehen, ein ſtattlicher Ritter, deſſen Hände über die Taſten einer Orgel gleiten, während er ſich nach ſeiner Geliebten und dem Hundegebell umſchaut. Das Original hängt unter Nr. 459 in der Madrider Galerie, welche unter Nr. 460 eine veränderte Wiederholung desſelben Gegenſtandes von anderer Hand beſitzt; und andere Variationen, gegen deren Eigenhändigkeit Bedenken erhoben werden müſſen, beſitzen die Dresdener Galerie und das Fitzwilliam Muſeum zu Cambridge. Das Gemälde muſste ſeiner Kühnheit und Schönheit wegen groſses Aufſehen erregen; und noch heute iſt ihm in dieſer Art kaum etwas an die Seite zu ſetzen.

Wiederholungen u. Kopien nach dieſem Bilde.

Paul III. mit ſeinen Verwandten im Muſeum von Neapel.

Das Familienbild der Cornaro in Alnwick Caſtle.

Als Porträtgruppenbilder Tizians ſeien ſodann die ganz von hiſtoriſchem Leben erfüllte und mit dem geringſten Aufwand flott und kühn hingeworfene Darſtellung des Papſtes Paul III. mit dem Kardinal Aleſſandro Farneſe und ſeinem hageren Enkel Ottavio im Neapler Muſeum und das groſse, neun um einen Altar gruppirte Mitglieder der Familie Cornaro darſtellende, 1560 gemalte Bild in Alnwick Caſtle genannt, welches den Altersſtil Tizians in ſeiner ganzen einfachen, kühnen Energie zeigt.

Einzelbildniſſe.

Alle Stilwandlungen, welche Tizian zwiſchen 1530 und 1576 durchgemacht hat, zeigen endlich ſeine Einzelbildniſſe in deutlichſter Ausbildung; ſie zeigen aber auch ſeine Gabe, die verſchiedenſten Charaktere in ihren individuellſten, in der Regel aber auch in ihren edelſten Zügen aufzufaſſen und mit genialſter Leichtigkeit auf die Fläche zu bannen. Tizian hat ſich in ihnen als der Porträtmaler der Zukunft offenbart. In erſter Reihe ſind die Bildniſſe Karls V. zu nennen. Zuerſt malte er ihn 1532—1533 ſtehend im prachtvollen Kaiſerornat mit ſeinem groſsen braunen Hunde. Geſchmeichelt hat er dem mächtigen Fürſten nicht. Das ernſte, blaſſe, von röthlichem Barte und Haupthaar umrahmte Antlitz kommt in ſeiner ganzen Unſchönheit, aber auch in ſeiner ganzen charaktervollen Individualität zur Geltung. Das Bild gehört der Madrider Galerie und wird nur noch von dem groſsen Reiterbildniſs des Kaiſers in derſelben Sammlung übertroffen, welches Tizian 1548 in Augsburg entwarf (Fig. 419). Die Kunſt der Bildniſsmalerei hat hier die Höhe abſoluter Vollendung erreicht; ohne dieſes Werk Tizians hätte wahrſcheinlich auch Velazquez, der groſse Spanier des 17. Jahrhunderts, alle ſeine berühmten Reiterbildniſſe nicht geſchaffen. Kaum minder bedeutend iſt das ebenfalls 1548 gemalte Bildniſs Karls V. in der Münchener Pinakothek, welches den Kaiſer in ſchwarzer Haustracht ernſt und griesgrämig im Lehnſeſſel ſitzend zeigt. Auch den Gegner des Kaiſers, den franzöſiſchen König Franz I., malte Tizian; aber er malte ihn nach fremder Vorlage. Das Bild hängt im Louvre. Den Papſt Paul III. jedoch malte er 1545 in Rom nach dem Leben; und dieſes Papſtbildniſs, welches ſich jetzt im Muſeum zu Neapel befindet, gehört an lebendiger Behandlung des Kopfes und der Hände, an ſtofflicher Wahrheit der Kleidung, an feiner Licht- und Farbenmodellirung zu den allergröſsten Meiſterwerken Tizians. Nennen wir jetzt noch das Bildniſs Ippolito's de' Medici im ungariſchen Offizierskoſtüm, welches im Pal. Pitti zu Florenz hängt, die Bildniſſe des Herzogs von Urbino und ſeiner nunmehr gealterten Gattin Eleonore Gonzaga in den Uffizien, das in Augsburg gemalte Bildniſs des Kurfürſten von Sachſen in der kaiſ. Galerie zu Wien, ſo haben wir ſeine Hauptdarſtellungen

Bildniſſe Karls V. — in Madrid, — in Madrid (das Reiterbildniſs), — in München. — Franz I. im Louvre. — Paul III. in Neapel. — Ippolito de' Medici im Pal. Pitti. — Der Herzog und die Herzogin v. Urbino i. d. Uffizien. — Der Kurfürſt von Sachſen in Wien.

regierender Häupter namhaft gemacht. Unter feinen Bildniffen vornehmer Herren müffen dann noch diejenigen des Admirals Giov. Moro in der Berliner Galerie, des Kardinals Bembo in der Galerie Barberini zu Rom, des Legaten

Giov. Moro in Berlin. Bembo in Rom (Pal. Barberini).



Fig. 419. Tizian: Reiterbildnifs Karls V. Madrid, Galerie.

Beccadelli in den Uffizien zu Florenz, des Fabrizio Salvarefio und des Jacopo de Strada in der Wiener und das männliche Bildnifs von 1561 in der Dresdener Galerie erwähnt werden. Unter den Frauenbildniffen Tizians war das-

Beccadelli i. d. Uffizien. Salvarefio u. Strada in Wien.

Caterina Cornaro.

jenige der Caterina Cornaro, welches er 1542 gemalt, berühmt und wurde oft kopirt; ob das Exemplar der Uffiziengalerie das Original iſt, müſſen wir einſtweilen dahingeſtellt ſein laſſen.

Die Tochter Rob. Strozzi's in Berlin.

Ein treffliches Mädchenbildniſs beſitzt die Berliner Galerie in der anmuthigen Darſtellung des Töchterchens Roberto Strozzi's. Die ſchönſten weiblichen Bildniſſe aber, die der Meiſter in der zweiten Hälfte ſeines Lebens ſchuf, waren diejenigen ſeiner ſchönen Tochter

Lavinia

Lavinia. Im vollſten Glanze jugendlicher Schönheit malte er ſie, mit zurückgebeugtem Kopfe, auf den emporgehobenen Händen eine Schüſſel mit

in Berlin.

Früchten tragend. Das ſchönſte Exemplar beſitzt die Berliner Galerie; auf dem ebenfalls eigenhändigen Exemplare beim Lord Cowper trägt ſie ein

in Madrid.

Schmuckkäſtchen ſtatt der Fruchtſchüſſel, auf demjenigen der Madrider Galerie, welches übrigens eine fremde Hand zeigt, ſind die Früchte gar durch das Haupt Johannes des Täufers erſetzt. In anderer Haltung, mit der linken Hand ihre Schleppe aufraffend, mit der rechten einen Fächer haltend, erſcheint

in Dresden.

ſie auf einem ſchönen Bilde der Dresdener Galerie (Nr. 256), welche in der

Andere weibl. Bildniſſe in Dresden.

weiſsgekleideten blonden Dame (Nr. 255), die nach Morelli[1]) dieſelbe Lavinia in jüngeren Jahren darſtellt, und in der vornehmen Dame im Trauerkleide (Nr. 253) noch zwei andere ausgezeichnete weibliche Bildniſſe Tizians beſitzt.

Selbſtporträts

Auch ſich ſelbſt hat der Meiſter zu wiederholten Malen dargeſtellt: ſchon ſechzigjährig erſcheint er in dem ausdrucksvollen, leider arg übermalten Kopfe

in Wien.

der Wiener Galerie, in noch vorgerückterem Alter, ſchon graubärtig und mit der goldnen Ritterkette geſchmückt, tritt er uns auf dem ſchönen Bilde der

in Berlin. i. d. Uffizien.

Berliner Galerie entgegen; ganz ähnlich auf dem Bilde der Uffizien, deſſen Eigenhändigkeit nicht ganz unzweifelhaft iſt. Endlich malte er ſich, abgeſehen von ſeinen Bildniſſen auf dem Altarblatte zu Cadore und auf jener letzten Pietà in der Akademie zu Venedig, als achtziger noch einmal; und dieſes

in Madrid.

meiſterhafte Bildniſs hat ſich in der Madrider Galerie erhalten.

Tizian's Ende.

Tizian war ein ſchöner Mann von groſsen, offnen, regelmäſsigen Zügen, mit feurigem Auge. Zähigkeit, Klugheit und ſcharfe Beobachtungsgabe ſprechen aus ſeinem Antlitz. Er war ein ſeltenes Beiſpiel eines geſunden Geiſtes in einem geſunden Leibe. Wie lange er ſein hundertſtes Lebensjahr noch hätte überdauern können, können wir natürlich nicht ſagen; aber wir wiſſen, daſs nur ein von auſsen kommendes Uebel ſeinem Leben ein Ende machte. Am 27. Auguſt 1576 raffte die Peſt, die damals Schrecken in Venedig verbreitete, ihn dahin. In feierlichem Gondelzuge wurde er zur Frarikirche gebracht und in der Nähe ſeines ſchönſten Altarbildes, der Madonna des Hauſes Peſaro, zur ewigen Ruhe gebettet.

Tizian's Schüler.

Vaſari ſagt[2]): »Wenn ſich auch viele, um zu lernen, bei Tizian aufgehalten haben, ſo iſt die Zahl derer, die wirklich ſeine Schüler genannt werden können, doch nicht groſs; denn gelehrt hat er nicht viel. Jeder hat viel oder wenig von ihm gelernt, je nachdem er es verſtanden, aus Tizians Werken zu nehmen.« In der That waren die meiſten jungen Leute, welche in ſeiner Werkſtatt arbeiteten, mehr ſeine Gehülfen, die er ausnutzte, als ſeine Schüler, denen er mittheilte. Daher erklärt es ſich, daſs eine Reihe ſolcher Künſtler,

1) *Lermolieff* a. a. O. S. 203—204.

2) *Ed. Milaneſi;* VII, p. 460.

die als Mitarbeiter Tizians genannt werden, wie *Stefano del Tiziano*, *Girolamo del Tiziano*, von dem es 1564 heifst, er habe dreifsig Jahre in Tizians Werkftatt gearbeitet [1]) und der Maler, welcher den Beinamen »*il Piacevole*« trug, fo gewifs manche der anderwärts unter Tizians Namen gehenden Nachahmungen von ihnen herrühren, durchaus nicht als felbftändige Künftlerindividualitäten in die Kunftgefchichte getreten find. Etwas mehr wiffen wir von jenem *Domenico Campagnola*, der 1511 Tizians Gehülfe zu Padua war. Seine Herkunft, fein Geburtsjahr und fein Todesjahr find freilich unbekannt; aber die paduanifche Urkundenforfchung [2]) hat nachgewiefen, dafs er von 1511 bis 1568 in der Stadt des hl. Antonius thätig gewefen, und fchon der anonyme Reifende des 16. Jahrhunderts nennt ihn wiederholt [3]) und hebt ihn einmal als Landfchaftsmaler hervor. Gefchätzt waren feine Federzeichnungen, die noch heute in verfchiedenen Sammlungen mit denen Tizians verwechfelt werden. [4]) Uebrigens foll er in feinen fpäteren Werken neben dem Einflufs Tizians auch denjenigen der römifchen Schule nicht verfchmäht haben. Sodann kommen Tizians Verwandte, die übrigen Meifter *Vecelli* von Cadore [5]) in Betracht. *Francesco Vecelli* war nicht fein älterer, wie früher behauptet wurde, fondern fein jüngerer Bruder. Von Tizian mit nach Venedig genommen, ftudirte er nur mit Unterbrechungen die Malerei, entwickelte fich aber fpäter unter und neben feinem Bruder zu einem recht tüchtigen, wenngleich im Vergleich mit ihm langweiligen Meifter von nüchternerem Vortrag und kälterer Farbe. Seine Madonna mit Heiligen, von denen Sankt Veit ihr einen knienden Priefter empfiehlt, das 1524 gemalte Bild in S. Vito zu Cadore, ift weit von Tizians Kraft entfernt. Seine bedeutendften Werke find die Gemälde im Kreuzgange, in der Sakriftei und an den Orgelthüren der Kirche S. Salvatore zu Venedig. Francesco zog fich fpäter ganz nach Cadore zurück, wo er 1559 zuletzt als Rathsfyndikus genannt wird. [6]) *Orazio Vecelli*, Tizians Lieblingsfohn, war in den zwanziger Jahren geboren. Als Schüler und Gehülfe feines Vaters arbeitete er nur unter diefem und für ihn. Seine Gemälde find daher aus der Maffe der Werkftattbilder nicht auszufcheiden; die Altarflügel in S. Biagio zu Calalzo bei Cadore, für die er 1516 Zahlung empfing, find ganz übermalt. Er ftarb 1576 während derfelben Peftepidemie, die feinen Vater dahingerafft hatte. *Cesare Vecelli* war ein entfernter Vetter Tizians. Er war 1521 zu Cadore geboren und ftarb 1601 zu Venedig; *Marco Vecelli*, der ebenfalls zu Tizians Vetterfchaft gehörte und der Ateliergehülfe feiner fpäten Tage war, foll von 1545—1616 gelebt haben. Diefe Meifter müffen jedoch ihrer Lebenszeit wie ihres Stiles wegen in den folgenden Abfchnitt verwiefen werden.

Stefano und Girolamo del Tiziano.

il Piacevole.

Domenico Campagnola

Die Familie Vecelli. Francesco Vecelli.

Orazio Vecelli.

Ces. Vecelli.

Marco Vecelli.

1) Sein eigentlicher Name war *Girolamo Dante*. Man vgl. die Anmerkung 2 in Vafari *Milanefi*, VII, p. 468.

2) Zufammengeftellt bei *Napoleone Pietrucci*, Biografia degli artisti Padovani, Padua 1858, p. 64—68.

3) Anonimo Morelliano, Notizie etc., (Baffano 1800) pp. 25, 28, 30, 31, 149, 152, 157, 158.

4) *Lermolieff*: die Werke, S. 172, 226, 227, 254, 261.

5) *Stef. Ticozzi:* Vite de' Pittori Vecelli di Cadore. Milano 1817. — *Crowe u. Cavalcafelle*, Leben Tizians (S. 82, S. 737—748.)

6) *Ticozzi* a. a. O. p. 264.

Hans Stephan von Kalkar.

Von den ausländischen Gehilfen Tizians kommt zunächst *Hans Stephan von Kalkar*,[1]) der nicht mit dem oben (S. 492) besprochenen Jan Joest von Kalkar verwechselt werden darf, in Betracht. Ihm wird von alten Schriftstellern nachgesagt, dass seine Bilder, besonders seine Porträts, vielfach Tizian selbst zugeschrieben worden seien. Beglaubigt sind die Holzschnitte seiner Hand, welche er 1537 in Padua für des berühmten Leibarztes Karls V. Andreas Vesalius anatomisches Hauptwerk (De corporis humani fabrica lib. VII. Basel 1543) zeichnete. Auf Grund eines alten Inventars wird ihm das vortreffliche Bildniss eines jungen Mannes im Louvre (Nr. 68), auf Grund dieses Bildes ein anderes im Berliner Museum (Nr. 190) zugeschrieben. Auch in anderen Galerien stösst man hie und da auf seinen Namen; doch wäre zu wünschen, dass die Specialkritik sich seiner annähme. Später soll er vom Stile Tizians zu demjenigen Raphaels übergegangen und 1546 soll er in Neapel gestorben sein. Ferner ist anzunehmen, dass der nach Ridolfi,[2]) der ihn eingehend bespricht, 1522, nach Crowe und Cavalcaselle[3]) einige Jahre früher zu Sebenico in Dalmatien geborene *Andrea Schiavone*, welcher identisch mit dem Stecher *Andr. Medula* und auch unter dem Namen *Andr. Medolla* bekannt ist, eine Zeitlang als Gehülfe Tizians in dessen Atelier thätig gewesen ist. Da er mittellos war, verlegte er sich anfangs auf die Bemalung von Truhen und anderem Mobilar, der übrigens eine Reihe tüchtiger Meister des 15. und 16. Jahrhunderts gelegentlich ihre Kräfte widmeten. Giov. Morelli glaubt seine Hand in dem kleinen farbensaftigen »Parnass« der Münchener Pinakothek (Nr. 1183) zu erkennen und fügt hinzu, dass das Bildchen wahrscheinlich zum Schmucke eines Spinettes gedient habe.[4]) Hauptsächlich war er Staffeleimaler; und neben dem biblischen spielen später das mythologische und das landschaftliche Element eine Hauptrolle auf seinen Gemälden. Als biblische Bilder seiner Hand seien z. B. die Darstellungen der Taufe und des Verhörs Christi in der Akademie zu Venedig, der Anbetung der Hirten in den Uffizien, des Todes Abels im Pal. Pitti zu Florenz, der Anbetung der Hirten und einer Madonna in der Wiener Galerie genannt; als einer der frühesten selbständigen Landschafter würde er uns in den beiden grossen 1873 in Florenz erworbenen Bildern der Berliner Galerie entgegentreten, wenn diese ihm mit Recht zugeschrieben würden. Als Bildnissmaler von Bedeutung lernt man ihn am besten im Pal. Pitti kennen. Uebrigens gesteht der Verfasser, dass ihm alle Bilder dieses Meisters einer erneuten Sichtung sehr bedürftig zu sein scheinen. Andrea's Name ist offenbar zu einem Gattungsnamen für sonst schwer unterzubringende Venezianer geworden. Seine sehr sorgfältig und sauber geätzten und mit der kalten Nadel ausgeführten Blätter haben wenigstens den Vorzug, durch seine Namensbezeichnung oder sein Monogramm beglaubigt zu sein. Er starb 1582 in Venedig. *Giacomo Bassano*, der vielleicht einmal Gehülfe Tizians gewesen ist, muss im Zusammenhang mit den übrigen *Bassani* erst später betrachtet werden. Sie und der grosse *Tintoretto*, der unzweifelhaft eine Zeit-

Andrea Schiavone. — Der »Parnass« d. Munchener Pinakothek. — Gemälde Schiavone's in der Akad. zu Venedig, i. d. Uffizien, im Pal. Pitti, i. d. Wiener Galerie, i. d. Berliner Galerie, im Pal. Pitti. — Seine Kupferblätter. — Giacomo Bassano. — Tintoretto.

1) *Vasari* im Leben Tizians und im Leben Marcantons. *J. A. Wolff:* die Nikolai-Pfarrkirche zu Calcar, S. 20—22.

2) Maraviglie dell' Arte (Ausg. von Padua 1835) I p. 318—340.

3) Leben Tizians S. 359, Anm. 78.

4) *Lermolieff* a. a. O. S. 48.

lang Tizians Schüler gewefen ift, find die charakteriftifchen Meifter Venedigs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.



Fig. 420. Bordone: Der Ring des hl. Markus, Oelgemälde.
Venedig, Akademie.

Von den Meiftern, die fchon an diefer Stelle befprochen werden müffen, entwickelte fich im engen Anfchlufs an Tizian eigentlich nur einer, dem auch

Vafari[1]) allein unter den Schülern Tizians eine eingehendere Befprechung widmet: *Paris Bordone*, welcher im Jahre 1500 zu Trevifo geboren, jung nach Venedig kam und in Tizians Schule gebildet wurde, dann abwechfelnd in Vicenza, Trevifo und Venedig malte, bis er, nach Vafari im Jahre 1538 von Franz I., nach Federici[2]) 1559 von Franz II. nach Frankreich berufen, eine Zeitlang in Paris für den königl. Hof, dann in Augsburg für die Fugger und nach Italien heimgekehrt, noch in verfchiedenen oberitalifchen Städten, befonders in Mailand, arbeitete, um fchliefslich in Venedig ein ruhiges Leben zu führen und hier am 19. Jannuar 1571 zu fterben. Manchmal fchlofs er fich fo fehr an Tizians Malweife an, dafs feine Bilder nicht felten unter deffen Namen gehen; als Beifpiele feien die »Taufe Chrifti« in der kapitolinifchen Galerie zu Rom, und das Bildnifs eines Mannes in fchwarzer Kleidung in der Münchener Pinakothek genannt. Im allgemeinen aber geht Bordone doch bald feine eigenen Wege. Er befleifsigt fich eines fchlichteren Realismus als Tizian: feine Kompofitionen find in der Regel zerfahrener, feine Formen derber, feine Farben bunter und trockener. Auch fehlt feinen kirchlichen Bildern die religiöfe Wärme. Doch zeigen die farbenfrohen Gemälde der Anbetung der Hirten im Dome zu Trevifo, die grofsgedachte Darftellung des Apoftelfürften Petrus in S. Giobbe zu Venedig, die lebendige heil. Familie in S. Celfo zu Mailand, fowie die Brerabilder diefer Stadt und die „heil. Familie" mit dem fchönen Sebaftian im Pal. Colonna zu Rom ihn immerhin in einem günftigen Lichte, wogegen das Abendmahlsbild in S. Giovanni in Bragora zu Venedig und die Paradiefesdarftellung in der dortigen Akademie feine fchwachen Seiten verrathen. Auch die Berliner Galerie befitzt zwei heil. Familien feiner Hand, und die mit feinem Namen bezeichnete Auferftehung Chrifti in der Stuttgarter Galerie ift eins feiner charakteriftifchen Durchfchnittsbilder. Mehr in feinem Fahrwaffer war er in der Darftellung weltlicher Scenen; gerade von feiner Hand rührt das fchönfte hiftorifche Ceremonienbild der venezianifchen Schule her, die Darftellung der Rathsverfammlung, in welcher der Fifcher dem Dogen den Ring des hl. Markus überreicht (Fig. 420). Diefes Meifterwerk, welches zu den Hauptbildern der Akademie von Venedig gehört, zeigt alle Eigenheiten der venezianifchen Schule in höchfter Potenz; vor allen Dingen ift es eine Farbenfymphonie von raufchender heller Freudigkeit der Akkorde, wie fie kaum jemals gemalt worden. Es ift weitaus das fchönfte Werk Bordone's[3] und ein Triumph der Malerei. Das Bild »mit den fünf Säulenordnungen« welches Paris in Augsburg gemalt hatte, ift vielleicht in dem »Gladiatorenkampfe« der kaif. Galerie zu Wien erhalten.[4]) Mythologifche Darftellungen feiner Hand finden fich fehr häufig. Wir nennen das Halbfigurenbild mit Mars, Venus und Amor in der Galerie Doria zu Rom, »Vertumnus und Pomona« im Louvre, die »ruhende Venus« in der Berliner, »Apollon und Marfyas« fowie »Diana als Jägerin« in der Dresdener, »Venus und Adonis« in der Wiener, »Daphnis und Chloë« in der Londoner Galerie. Auch Allegorien und

Paris Bordone. Sein Leben. Sein Stil. Seine relig. Bilder im Dom zu Trevifo, in S. Giobbe zu Venedig, in S. Celfo zu Mailand, in der Brera, i. Pal. Colonna zu Rom, in S. Giov. in Bragora, in der Akad. zu Venedig, in d. Berliner Galerie, in der Stuttgarter Gal. Seine weltlichen Bilder in der Akad. zu Venedig. in der Wiener Galerie, in der Gal. Doria (Rom), im Louvre, in der Berliner Gal., i. d. Dresdener Gal., in der Wiener Gal., in der Londoner Gal.

1) *Ed. Mil.* VII p. 461—466. — *Ridolfi* a. a. O. I p. 297—304.

2) Memorie Trevigiane II p. 41—42.

3) Zu der neuerdings vielfach verbreiteten Anficht, dafs der früher Giorgione zugefchriebene »Sefturm« derfelben Sammlung von Bordone fei, hat der Verfaffer fich noch nicht bekehrt.

4) Ed. v. Engerth's Katalog I. (1882) S. 68.

genrehafte Darftellungen feiner Hand kommen vor. Von feiner beften Seite aber zeigt Paris fich in feinen Bildniffen, die zwar nicht den warmen Lebenspulsfchlag der Bildniffe Tizians, aber doch eine fchlichte Wahrheit und Würde offenbaren und es fich angelegen fein laffen, den Wangen ein frifches Roth zu leihen und die Frauenkleidung in hellen, heiteren, oft pfirfichblüthenfarbigen Tönen dazu zu ftimmen. Eins feiner fchönften Frauenporträts befitzt die Londoner Nationalgalerie; andere fieht man in den Galerien von Berlin, Wien und Petersburg, in den Paläften Pitti zu Florenz und Brignole Sale zu Genua. Zu feinen beften männlichen Bildniffen gehören, aufser dem fchon erwähnten Münchener, »die beiden Schachfpieler« der Berliner Galerie, das Augsburger Patrizierporträt im Louvre zu Paris und das fchöne Bildnifs eines jungen Mannes in den Uffizien zu Florenz.

Seine Bildniffe in den Galerien von London, Berlin, Wien, Petersburg, Florenz, Genua, München, Berlin, Paris, Florenz.

Im Anfchlufs an die Nachfolger Tizians werden auch am beften die *Bonifazi* betrachtet, die Mitglieder jener aus Verona ftammenden Künftlerfamilie, welche, da fie ihre Werkftatt in Venedig hatten und fich durchaus an die grofsen Venezianer anfchloffen, den venezianifchen Meiftern im engeren Sinne des Wortes beizuzählen find. Unter dem Namen »*Bonifazio*« hängen in zahlreichen Galerien Europa's zahlreiche Gemälde, von denen die Breitbilder mit idyllifch gemüthlichen, wenn auch nicht fonderlich geiftig vertieften, vorzugsweife aber farbenprächtigen Darftellungen heiliger Familien oder mit novelliftifch aufgefafsten Heiligengefchichten vor reichem, ftimmungsvollen landfchaftlichen Hintergrunde fich leicht dem Gedächtniffe einprägen. Dem aufmerkfamen Beobachter konnte es aber auch nicht entgehen, dafs verfchiedene Meifter fich unter diefem Namen »*Bonifazio*« verfteckten; und ganz neuerdings hat Giov. Morelli im Anfchlufs an Bernasconi's Studien[1]) einen glücklichen Verfuch gemacht, diefe Bilder zu fichten und zu fondern.

Die Künftlerfamilie Bonifazi.

Wir haben drei *Bonifazi* anzuerkennen, von denen die beiden älteren, welche vielleicht Brüder waren, aus Verona ftammten und als *Bonifazio Veronefe d. ä.* († 1540) und *Bonifazio Veronefe d. j.* († 1553) bezeichnet werden müffen, während der jüngfte, vielleicht der Sohn eines von ihnen, welcher noch 1579 arbeitete, fchon in Venedig geboren war und *Bonifazio Veneziano* genannt wurde.

Bonifazio Veronefe d. ä. war, wie feine Bilder beweifen, und wie fchon Ridolfi bemerkt, ein Schüler Palma Vecchio's. Morelli erkennt dementfprechend fogar feine Mitarbeiterfchaft an Palma's früher Giorgione zugefchriebenem fchönen Bilde der Dresdener Galerie (oben S. 734), welches Jakob und Rahel darftellt. Er ift der bedeutendfte der drei, ein folider Techniker, ein heiterer, anmuthiger Zeichner, ein klarer, heller, frifcher Kolorift. Als Beifpiele feines Jugendftils, der fich nur erft durch leichte Formenwandlungen von demjenigen Palma's unterfcheidet, find die heil. Familie der Ambrofiana zu Mailand (angeblich von Giorgione), die heil. Familie bei Herrn Enrico Andreoffi zu Mailand (angeblich von Palma) und die heil. Familie in der Galerie Colonna zu Rom (angeblich von Tizian) zu nennen. Von feinen fpäteren Bildern feien die heil. Familie im Pal. Pitti (Nr. 84, angeblich von Palma), die »Findung

Bonifazio Veronefe d. ä. in Dresden. in der Ambrofiana, bei Sign. Andreoffi, in der Gal. Colonna, im Pal. Pitti.

1) *Lermolieff* a. a. O. bef. S. 213—224. — *C. Bernasconi:* Studj etc., Verona 1864, Appendice I, S. 387—397.



Fig. 421. Bonifazio: Gaſtmahl des Reichen. Venedig, Akademie.

Mosis« in der Dresdener Galerie (richtig Bonifazio benannt) und die heil. Familie der Stuttgarter Sammlung (Nr. 14, angeblich Palma) hervorgehoben. Eins der schönsten, von feinster Lebensbeobachtung zeugenden bonifazischen Bilder ist aber auch die Darstellung des Gastmahls des Reichen in der Akademie zu Venedig (Fig. 421).

in Dresden. in Stuttgart. in der Akad. zu Venedig.

Der *zweite Bonifazio Veronese* entwickelte sich im engen Anschluss an den ersten, ja, die beiden Meister scheinen längere Zeit gemeinsam gearbeitet zu haben. Es ist daher natürlich, dass ihre Bilder schwer auseinanderzuhalten sind und wir Morelli's feine Unterscheidungen einstweilen nur mit einigem Vorbehalte acceptiren können. Als gemeinsame Bilder beider betrachtet dieser italienische Kenner noch verschiedene Darstellungen der Findung Mosis, besonders diejenige der Brera zu Mailand (angeblich von Giorgione), ferner »die Anbetung der Könige« (Nr. 57), »das Urtheil Salomonis« (Nr. 55) und »die Ehebrecherin vor Christus« (Nr. 50) in der Akademie zu Venedig. Dem jüngeren Bonifazio Veronese allein dürften dann z. B. »das Gastmahl in Emmaus« der Brera, die majestätische Darstellung des zwischen Heiligen thronenden Christus in der Akademie zu Venedig, »Christus im Tempel« des Pal. Pitti, »das Gastmahl zu Emmaus« der Uffizien, »die Heimkehr des verlorenen Sohnes« in der Galerie Borghese, »die Anbetung der Hirten« in Dresden (jetzt Nr. 241, angeblich von Giorgione), eine heil. Familie derselben Galerie (jetzt Nr. 271, angeblich von Palma) und eine heil. Familie der Stuttgarter Galerie (Nr. 329, angeblich von Palma) zuzuschreiben sein. Die Bilder dieses jüngeren unterscheiden sich von denen des älteren Bonifazio Veronese durch spitzere Extremitäten; besonders durch längere, schmalere Ohren, aber in der Regel auch durch eine etwas leerere Modellirung.

Bonifazio Veronese d. j. Gemeinsame Bilder beider in der Brera. in der Akad. zu Venedig. Seine Bilder in der Brera, in der Akad. zu Venedig, im Pal. Pitti, i. d. Uffizien, in der Gal. Borghese, in Dresden, in Stuttgart.

Bonifazio Veneziano entwickelte sich anfangs im Stile der beiden älteren Bonifazi. Nach 1570 aber machte er sich eine direkte Nachahmung Tizians zur Aufgabe. Die vier Bilder mit Heiligenpaaren in der Akademie zu Venedig gehören dem Jahre 1562 an. Seine tizianische Epoche aber kennzeichnet z. B. das schöne Bild derselben Sammlung (Nr. 483), welches unten auf der Erde eine Versammlung von Heiligen, oben in der Luft aber die Erscheinung der Maria mit dem Kinde zeigt.

Bonifazio Veneziano.

Parallel mit Bonifazio Veneziano scheint sich endlich *Polidoro Veneziano* (eigentlich *Polidoro Lanzani*) entwickelt zu haben. Gerade seine Bilder haben einen entschieden tizianischen Charakter, z. B. ein bezeichnetes Abendmahl in der Akademie von Venedig, und zwei Bilder der Dresdener Galerie, von denen das eine (Nr. 291) eine Verlobung der hl. Katharina, das andere (Nr. 290) einen venezianischen Edelmann darstellt, welcher sein Kind, um es der Jungfrau zu weihen, dem hl. Joseph übergiebt.

Polidoro Veneziano.

M. Die übrigen Meister des venezianischen Festlandes und benachbarter Orte.

Wir haben gesehen, dass fast alle Maler, welche in der Stadt Venedig zu Ruhm und Reichthum gelangten und hier eine venezianische Kunst im engeren Sinne schufen, geborene Festländer waren. Ihre künstlerische Erziehung in Venedig, ihre Wirksamkeit in Venedig, ihre Beeinflussung durch die Luft und

Ihr Charakter.

den Geschmack der Lagunenstadt machte sie zu venezianischen Stadtkünstlern. Die Grenze zwischen ihnen und den im engeren Sinne dem venezianischen Festlande angehörigen Meistern, welche, wie wir sehen werden, zum grossen Theil ebensogut zeitweilig in Venedig gelernt und gearbeitet haben, ist natürlich nicht leicht zu ziehen. Doch wird die Scheidung dadurch gerechtfertigt, dass der Schwerpunkt der Thätigkeit der festländischen Venezianer, welche in diesem Kapitel zusammengefasst werden sollen, in der That in die Städte der terra ferma fällt und ihr Kunstcharakter wirklich ein besonderer ist.

Die Friauler Meister.

Die Friauler,[1] ein kräftiges, kluges Bergvolk, hatten sich schon im 15. Jahrhundert in ihrer Art lebhaft am Kunstschaffen ihrer Zeit betheiligt; aber ihrer älteren Malergeneration, deren Werke hauptsächlich in Udine, dem Mittelpunkte der Friauler Kunst, zu studiren sind, den *Bellunello*, den *Domenico Martino* und *Gianfrancesco da Tolmezzo*, den *Giovanni Martino* und *Girolamo da Udine* haftet so viel handwerksmässige Trockenheit an, dass die allgemeine Kunstgeschichte sich mit dem flüchtigsten Hinweise auf sie begnügen muss. Erst mit *Martino da Udine*, der, da er eine Zeitlang abwechselnd in Udine und dessen Nachbarflecken San Daniele lebte und arbeitete, den Beinamen *Pellegrino*[2] *da San Daniele* erhielt, unter dem er am bekanntesten ist, nahm die Kunst des Friaul einen Anlauf zu höherem Schwunge. Pellegrino war ein tüchtiger, aber nichts weniger als selbständiger Künstler. Wahrscheinlich noch vor 1470 geboren, erhielt er den ersten Unterricht von seinem Vater *Battista* und entwickelte sich zunächst zu dem alterthümlichen, trockenen Durchschnittsmaler, als welcher er uns z. B. in dem 1494 gemalten Altarbilde der Kirche zu Osopo entgegentritt. Auch das übermalte Altarblatt des Domes zu Udine muss ursprünglich diesen Jugendstil des Meisters gezeigt haben. Freier und breiter erscheint er schon in dem 1503 gemalten grossen Altarwerke des Domes zu Aquileja.[3] Später unternahm Pellegrino öfter Reisen; wiederholt beschäftigt Herzog Alfonso ihn zwischen 1504 und 1512 in Ferrara; und hier und in Venedig, das er doch schon früh besucht haben muss, wenngleich er vor 1526 daselbst nicht nachgewiesen werden kann, machte der schmiegsame Meister allmählich den Uebergang zum Stile des Cinquecento in sich durch. Man hat abwechselnd die Einflüsse Tizians, Palma's, Giorgione's, Pordenone's und des Brescianers Romanino in seinen späteren Werken zu erkennen geglaubt. Die Wahrheit aber scheint uns zu sein, dass er alle Eindrücke, die ihm in den Weg kamen, zu einem Mischstile verschmolz, der bei aller seiner Charakterlosigkeit doch durch eine gewisse Frische der Konception und durch eine gewisse Geschicklichkeit der Technik oft keinen üblen Gesammteindruck macht. Seine Hauptbilder dieser Richtung sind die 1519 gemalte grosse Verkündigung

(Randnotizen: Bellunello. — Tolmezzo. — die da Undine. — Pellegrino da San Daniele. — Seine Jugend-Bilder. — zu Osopo, zu Udine. — zu Aquileja. — Seine spätere Entwicklung. — Seine Bilder.)

1) *Vasari* ed. *Milanesi* V. p. 103 121. — *Conte Fabio de Maniago:* Storia delle Belle Arti Friulane. 2. Aufl. Udine 1823. — *Crowe u. Cavalcaselle*, Gesch. d. it. M. dtsch. Bd. VI S. 21– 366. Hier die Urkundenforschung Dr. *Vincenzo Joppi's* in Udine verwerthet.

2) D. h. in diesem Falle, zumal die Familie obendrein slawonischer Abkunft war, eher »der Fremde«, als »der Seltene« oder »der Tausendkünstler«. *Lermolieff* a. a. O. S. 20– polemisirt energisch und, wie es scheint, mit Recht gegen die von *Harzen* und *Passavant* begründete selbst in unsern meisten Kupferstichkabineten noch übliche und daher auch oben, S. 346—347 reproducirte Identificirung Pellegrino's mit dem feinfühligen Kupferstecher »P. P.«

3) Von *Lübke* entdeckt. Gesch. d. ital. Malerei II S. 590. Dazu die Beglaubigung in der „Kunstchronik“ 1880, S. 542—543.

in d. Akad. zu Venedig. im Dome zu Udine, in Cividale, in S. Antonio zu S. Daniele.

in der Akademie zu Venedig, die 1521 vollendeten, leider übermalten Orgelthüren im Dome zu Udine, vor allen Dingen aber ſein ſchönſtes Altarwerk, die 1529 gemalte Darſtellung der thronenden Madonna mit dem hl. Donato und den vier ſchönen jungen weiblichen Heiligen in S. Maria de' Battuti zu Cividale. Am beſten kann man den Meiſter jedoch in der Kirche S. Antonio zu San Daniele kennen lernen. Hier hat er nach und nach zwiſchen 1492 und 1522 faſt alle Wände, Gewölbe und Pfeiler des Chors mit Wandgemälden geſchmückt, durch welche er ſeine ganze Entwickelungsgeſchichte geſchrieben und ſich ein bleibendes Denkmal geſetzt hat. Chriſtus und die Evangeliſten an den Gewölbekappen der Apſis ſind noch ſteif und häſslich; die groſse Kreuzigung an der Schluſswand iſt noch hart und alterthümlich; die Kirchenväter am vorderen Kreuzgewölbe des Chors, die Propheten am vorderen Gurtbogen desſelben und die Heiligen an deſſen Pilaſtern zeigen ihn im Uebergange zu gröſserer Freiheit und Schönheit. Zu ſeinen reifſten Werken daſelbſt aber gehören die Darſtellungen der Fuſswaſchung an der nördlichen, der Vorhölle an der ſüdlichen Chorwand und der Auferweckung eines todten Knaben durch den hl. Antonius in der Lünette der letzteren. Iſt der Meiſter auch von einigen Seiten überſchätzt worden, ſo erſcheint es uns doch nicht gerechtfertigt, nunmehr in eine völlige Geringſchätzung ſeines Strebens und Könnens zu verfallen. Er ſtarb 1547 zu Udine. Von ſeinen Schülern mag *Francesco Floreani* erwähnt ſein, weil die kaiſ. Galerie zu Wien ein bezeichnetes, von 1565 datirtes Madonnenbild ſeiner Hand beſitzt.

Sein Tod. Franc. Floreani.

Giov. Ant. da Pordenone. Seine Namen.

Kräftiger und origineller, als Pellegrino, erſcheint *Giov. Ant. da Pordenone*, der dieſen Namen, unter dem er am bekannteſten iſt, ſeiner Vaterſtadt verdankt. Auſserdem zeichnet er ſich gelegentlich noch mit einigen anderen Namen: *de Corticellis* nennt er ſich, weil ſein Vater, ein Baumeiſter, aus Corticelli bei Breſcia gebürtig war und dieſen Namen daher wohl angenommen hatte; daſs ſein eigentlicher Familienname *De Sacchis*, alſo *Sacchi* war, iſt urkundlich beglaubigt; *G. A. Licinio* aber nennt Vaſari ihn wohl nur, weil er ſeinen Namen mit dem ſeines unten zu nennenden Verwandten verwechſelt; endlich nahm er 1535, als er vom König von Ungarn in den Adelsſtand erhoben worden war, den Namen *Regillo* an, mit dem auch ſeine Nachkommen hn bezeichneten. Wir werden ihn kurz *Pordenone* nennen.[1]) Er war 1483 geboren, erhielt eine halbwegs humaniſtiſche Erziehung und empfing gleichzeitig, wahrſcheinlich in Udine, ſeinen Kunſtunterricht. Etwa ſeit 1504 finden wir ihn als ſelbſtändigen Meiſter im Friaul thätig. Sein eigentlicher Wohnſitz war Pordenone, doch erhielt er raſch groſse Aufträge auſserhalb ſeiner engeren Heimat, ſeit 1528 ſelbſt in Venedig, deſſen Rath, um Tizian für ſein Zögern zu ſtrafen, ſpäter ſogar ein groſses Bild für den Rathsſaal bei ihm beſtellte; 1535 ſiedelte er ganz nach Venedig über; 1538 berief der Herzog ihn nach Ferrara, wo er, plötzlich erkrankt, im Gaſthauſe zum Engel ſtarb und im Januar 1539 in S. Paolo beigeſetzt wurde.[2])

Sein Leben.

Sein Stil.

Pordenone war ein groſses und lebendiges, aber etwas derbes und wenig durchgeiſtigtes Talent. Er iſt der dramatiſchſte Erzähler des ganzen vene-

1) *Crowe u. Cavalcaſelle:* Geſch. d. ital. M. dtſch. VI. S. 296–297 u. S. 336.

2) *Campori:* Le Pordenone à Ferrara in der Gaz. d. B.-A. Novemberheft 1867.

zianifchen Gebietes und zugleich der eigentliche Wandmaler der Schule. Auch Altargemälde fchuf er in beträchtlicher Anzahl; Galeriebilder feiner Hand aber find felten. Um ihn kennen zu lernen, mufs man ihn daher immer noch an den Stätten feiner Wirkfamkeit auffuchen. Er beginnt als friaulifcher Autodidakt mit herber, eckiger Charakteriftik, taftend und zu Uebertreibungen geneigt. In der Wende des erften und zweiten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts mufs er in Venedig gewefen fein; um 1513 kehrt er, offenbar durch Giorgione beeinflufst, ins Friaul zurück. Zu allfeitigem Gleichgewicht brachte er es auch jetzt freilich nicht. Mit den grofsen Venezianern verglichen, blieb er auch jetzt der derbere Realift, der raffinirtere, mit Verkürzungen fpielende Zeichner, der bei allem Feuer feiner Farben unruhigere Kolorift; aber er fchliff doch ein gutes Stück feiner Ecken ab und behielt zugleich die Wucht feiner hiftorifchen Erzählungsweife vor feinen engeren und weiteren Landsleuten voraus. Seine Entwicklungsgefchichte tritt uns in dem mit verfchiedenen Unterbrechungen gemalten Freskencyklus der kleinen Kirche S. Salvatore zu Colalto am deutlichften vor Augen. Man betrachte z. B. die Darftellungen der Anbetung der Könige, der Verkündigung und der Flucht nach Aegypten an der rechten (nördlichen) Schiffswand, um fich zu überzeugen, wie unbeholfen und eckig er bei allem Ringen nach lebendiger Geftaltung anfing; und man befehe die Gemälde der linken Chorwand, die Darftellungen der Auferweckung des Lazarus und (in der Lünette darüber) der Schweftern des Lazarus vor Chriftus, um fich die Fortfchritte feiner früheren Zeit zu vergegenwärtigen. Wir können hier nicht alle erhaltenen und untergegangenen Arbeiten feiner mittleren Zeit verfolgen. Auf der Höhe feiner Kraft erfcheint er in den leider ftark angegriffenen, 1520 vollendeten Fresken in der Malchioftro-Kapelle des Domes zu Trevifo. In die Deckenwölbung malte er in kühnfter Verkürzung Gottvater zwifchen Engeln, im Begriff den heiligen Geift zur Jungfrau hinabzufenden, an die Wände, aufser Heiligengeftalten, eine dramatifch aufgefafste Scene aus dem Leben des hl. Liberale und eine grofse, realiftifche und lebendige Anbetung der Könige; alles mit grofser Ueberlegung und Bravour gezeichnet und in warmen Goldton gehüllt. Tizians Altarblatt der Verkündigung (oben S. 748) vollendete den Cyklus diefer Kapelle. Am 20. Auguft 1520 aber ging Pordenone den Vertrag ein, der ihn nach Cremona berief, damit er fich neben den dortigen Meiftern (oben S. 345) an dem grofsen Werke der Ausmalung des Domes betheilige. Die Gemälde, welche er hier zwifchen 1520 und 1522 fchuf, find kühn und grofsartig, heben ihre realiftifch-dramatifche Wirkung aber zum Theil durch ihre Uebertreibung wieder auf. Ueber den Arkaden der rechten Seite des Hauptfchiffes find es die Handwafchung des Pilatus, die Kreuztragung und die Kreuzigung, an der weftlichen Eingangswand ift es der Kalvarienberg mit der grofsartigen Scene der Kreuzesabnahme. Die Werke imponirten den Zeitgenoffen gewaltig und hatten, da ihnen bei aller Krafsheit eine gewiffe Gröfse innewohnt, eine nachhaltige Wirkung. Das Jahr 1528 fah dann feine grofsartigen Temperabilder an der Orgel des Domes zu Spilimbergo, die Jahre 1525—1526 fahen die fchönen, für Pordenone mafsvollen Freskencyklen in der Kirche zu Cafarfa entftehen. In Piacenza malte er 1529—1531 die lebhaft bewegten Fresken aus dem Leben der Jungfrau und der hl. Katharina in der »Madonna di Cam-

Seine Wandbilder in Colalto.

im Dom von Trevifo,

im Dom von Cremona,

im Dome zu Spilimbergo, in Cafarfa, in Piacenza,



Fig. 422. Pordenone: Der hl. Lorenzo Giustiniani. Venedig, Akademie.

in Genua. in Traveſio. in Venedig.

pagna«; von dort nach Genua berufen, wetteiferte er 1531—1532 mit Perino del Vaga in der Ausſchmückung eines Gartenſaales des Palaſtes Andrea Doria's; 1532 vollendete er ſeine Fresken in der Peterskirche des benachbarten Traveſio. Was er ſeit 1535 in Kreuzgängen und an Faſſaden zu Venedig ſchuf, iſt zum gröſsten Theil wieder untergegangen; auch ſein Deckengemälde in der Sala del Scrutinio des Dogenpalaſtes iſt durch den Brand von 1577 zerſtört worden; an der Ausführung des Tizian zum Aerger beſtellten Bildes für den groſsen Rathsſaal aber wurde er durch den Tod verhindert.

Seine Altarblätter in Saſigana. im Dom von Pordenone, in Torre, im Dome zu Cremona, im Stadthauſe zu Pordenone, in d. Akad. zu Venedig, in San Daniele, im Dome zu Pordenone. Das Bild im Monte di Pietà zu Treviſo.

Auch die Altarblätter des Meiſters geben in ihrer Geſammtheit ein klares Bild ſeiner Entwicklung. Als die hervorragendſten derſelben ſeien hier die folgenden in der Reihenfolge ihrer Entſtehung genannt: das ſchöne, ſtrenge Madonnenbild in der Kirche zu Suſigana; die 1515 gemalte farbenprächtige Muttergottes zwiſchen Heiligen im Dome von Pordenone; eine ähnliche »Santa Converſazione« von 1516 in der Kirche zu Torre bei Pordenone; die Madonna von 1521 im Dome zu Cremona; im Stadthauſe zu Pordenone das groſsartige, glühende Altarblatt von 1525, in der Akademie zu Venedig eine Madonna mit Stiftern und Heiligen von 1526 und die Glorie des hl. Lorenzo Giustiniani (Fig. 422); in S. Trinità zu San Daniele die wuchtige Darſtellung der hl. Dreieinigkeit von 1534; im Dom zu Pordenone die unvollendete Darſtellung der Glorie des hl. Markus von 1535 u. ſ. w. Daſs auch das intereſſante, Giorgione zugeſchriebene Bild im Monte di Pietà zu Treviſo, welches den Leichnam Chriſti, von Engeln über dem Grabe gehalten, darſtellt, von Pordenone gemalt ſei, iſt eine Anſicht Crowe u. Cavalcaſelle's, an welcher wir feſthalten möchten.[1]

Die Herodias d. Gal. Doria zu Rom.

Unmöglich aber können wir der Anſicht dieſer Kenner beipflichten, daſs die ſchöne Herodias der Gal. Doria zu Rom ein Werk des derben Pordenone ſei (oben S. 746, Anm. 3). Ueberhaupt werden ihm zahlreiche Werke in den verſchiedenſten Galerien mit Unrecht zugeſchrieben.

Seine Schüler. Bernardino Licinio.

Unter Pordenone's Schülern iſt zunächſt ſein entfernter Verwandter *Bernardino Licinio da Pordenone*, von dem ſich datirte Bilder von 1524—1542 erhalten haben, zu nennen. Er iſt ſchwächer, aber auch maſsvoller und weicher, als Giov. Antonio; und er iſt jener Bildniſsmaler Pordenone, welcher an ſeinen rothen Fleiſchtönen kenntlich iſt. Von ſeiner Hand ſind die trefflichen Porträtgruppen verſchiedener Galerien, z. B. das Familienbild mit neun lebensgroſsen Figuren in der Galerie Borgheſe zu Rom, dem ſich ähnliche Darſtellungen in Alnwick Caſtle und Hampton Court anreihen; ferner eine Reihe vorzüglicher Einzelbilder, wie z. B. diejenigen einer ſitzenden Dame in der Dresdner und des Prokurators Ottavio Grimani in der Wiener Galerie. Indeſſen giebt es auch eine Reihe religiöſer Bilder ſeiner Hand. Mit ſeinem Namen bezeichnet ſind z. B. die drei weiblichen Heiligen in der Stadtgalerie zu Rovigo, das groſse Altarbild mit der zwiſchen Heiligen thronenden Madonna in der Frarikirche zu Venedig und eine ſchöne Santa Converſazione im Provinzialmuſeum zu Grenoble.[2] Ein Verwandter Bernardino's war un-

G. Licinio.

zweifelhaft auch *Giulio Licinio*, der 1561 in Augsburg thätige Meiſter, welcher

---

1) *Lermolieff*, der (a. a. O. S. 193) dies energiſche, ausdrucksvolle, farbenglühende Bild doch wohl unterſchätzt, will es nur dem Domenico Caprioli, einem Treviſaner jener Tage, zuſchreiben.

2) *K. Woermann.* Die Provinzialgalerien Frankreichs in Lützow's Zeitſchrift XVI (1881) S. 183.

noch 1589 als kaiſerlicher Hofmaler in Wien lebte.[1]) Er ſcheint ein Schüler Giovanantonio's geweſen zu ſein. Ein Altarblatt ſeiner Hand hat ſich im Grazer Dom erhalten. Giovanantonio's Lieblingsſchüler aber war ſein Schwiegerſohn *Pomponio Amalteo* (1505—1584), der oft als ſein Gehülfe arbeitete und in ſeinen ſelbſtändigen Arbeiten von ihm beeinfluſst erſcheint. Seine Bilder muſs man in den kleinen Städten des Friaul aufſuchen; im Dom und im Stadthauſe von Udine und im Dom und im Hoſpital von S. Vito exiſtiren bezeichnete Bilder ſeiner Hand. Der röthliche Ton, welcher den Nachfolgern Pordenone's nachgeht, drängt ſich beſonders in den flotten Bildern *Giov. Maria Zaffoni's*, der in der Regel *Calderari* genannt wird, unangenehm vor. Seine Fresken befinden ſich hauptſächlich in Pordenone. Um 1570 ſtarb er.

Pomponio Amalteo,

Calderari.

Die Meiſter v. Bergamo.

Giov. Buſi gen. Cariani.

Seine beglaubigten Bilder.

Wenden wir uns vom Friaul nach Bergamo, ſo haben wir von den Meiſtern dieſer Stadt, da wir einige von ihnen bereits in anderem Zuſammenhange kennen gelernt haben, nur noch *Giovanni Buſi Cariani* (erwähnt 1508—1541) einen Meiſter zweiten Ranges zu nennen, der neuerdings durch Crowe und Cavalcaſelle[2]) zu Ehren gebracht worden iſt. Dieſe Forſcher nehmen an, daſs Cariani ſich abwechſelnd an alle groſsen Venezianer angelehnt habe und ſuchen ſeine Hand daher in den verſchiedenartigſten Gemälden verſchiedener Sammlungen. Auf dieſen Wegen vermögen wir den genannten Forſchern nicht zu folgen und halten uns daher zunächſt an ſeine beglaubigten Bilder. Das frühſte (1514) und das ſpäteſte (1541) ſeiner urkundlich bezeugten Gemälde haben ſich leider nicht erhalten. Mit ſeinem Namen bezeichnet ſind: ein groſses, 1519 gemaltes heiteres Porträtgruppenbild, welches vier Damen und drei Herren auf einer Terraſſe darſtellt, in Caſa Roncalli zu Bergamo, ein Madonnenbild von 1520 in Caſa Baglioni zu Bergamo und das Bildniſs des Benedetto Caravaggio in der ſtädtiſchen Galerie derſelben Stadt. Nach Maſsgabe dieſer Bilder kann man ihm noch einige andere in Bergamo und in Mailand zuſchreiben, z. B. in der Brera die Madonna zwiſchen Heiligen aus S. Gottardo zu Bergamo. Aber in den deutſchen Galerien ſuchen wir ſeine Hand vergebens, wenn ihm nicht etwa Morelli das Giorgione gegebene männliche Bildniſs Nr. 582 der Münchener Pinakothek[3]) und der Berliner Katalog das männliche Bildniſs Nr. 188 mit Recht vindiciren. Morelli hält ihn übrigens für einen direkten Schüler Palma's, der jedoch ſeine etwas »ſchwerfällige Bergnatur« niemals verleugnete. Jedenfalls muſs er hauptſächlich in Venedig gelernt und gelebt haben.

Die Meiſter von Brescia.

Fioravante Ferramola.

Eine reiche einheimiſche Blüthe entfaltete die Kunſt von Breſcia[4]), die ſchon im 15. Jahrhundert üppige Knoſpen getrieben hatten (oben S. 336—339) in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Den Uebergang von der älteren zur jüngeren Schule von Breſcia bildet der ſchon oben (S. 539) erwähnte *Fioravante Ferramola*, welcher 1528 ſtarb, ſeinem Stile nach aber weſentlich Quattrocentiſt blieb. Von den zahlreichen Fresken, die er an Innen- und Auſsenwänden in Breſcia ausführte, iſt nur die Darſtellung der Verkündigung

1) *Joſef Waſtler* in der Kunſtchronik 1882, Nr. 23.

2) Deutſch, VI, S. 608–619.

3) *Lermolieff:* a. a. O. S. 16, vgl. S. 181, 182 u. 451.

4) *Crowe u. Cavalcaſelle*, dtſch. VI (1876) S. 425—503. *Stefano Fenaroli:* Dizionario degli artiſti Breſciani. Breſcia 1877.

mit den knienden Stiftern und Mönchen im Bogenfelde am »Carmine« noch zu erkennen. Dagegen haben sich sehr charakteristische, mit des Meisters Namen und der Jahreszahl 1514 bezeichnete Fresken und die um 1518 in Tempera ausgeführten Orgelflügelbilder in S. Maria zu Lovere erhalten. Als eigentliche Cinquecentisten Brescia's stehen zunächst Savoldo, Romanino und Moretto als ein Künstlerkleeblatt da, auf welches jede Stadt stolz sein könnte.

Savoldo. Sein Leben. *Gian Girolamo Savoldo* muss der älteste von den dreien gewesen sein, da P. Aretino ihn 1548 in einem seiner Briefe [1]) als »allzualt« schildert. Er soll guter Familie Brescia's entsprossen sein, seinen ersten Unterricht bei Ferramola erhalten, sich dann aber in Venedig unter dem Einflusse der dortigen grossen Meister ausgebildet haben. Merkwürdigerweise erscheint er 1508 als Mitglied der Gilde von Florenz; aber sein Aufenthalt daselbst kann nur ganz kurze Zeit gedauert haben. Im Jahre 1521 wohnte er in Venedig und wurde von dort nach Treviso berufen; in Venedig wird er auch 1548, als Aretino jenen Brief über ihn schrieb, wohl noch ansässig gewesen sein. Sein Stil. Savoldo ist uns, obgleich Aretino auch seine Freskotechnik rühmt, lediglich als Staffeleimaler bekannt. Seiner Formengebung im einzelnen pflegt das individuelle Leben, wie seinen Köpfen der höhere Ausdruck zu fehlen; aber seine Kompositionen sind wohlgebaut, und als Kolorist ist er trotz alles venezianischen Einflusses von eigenthümlicher, echt brescianischer Kühle, schwärzlich in den Schatten, grau in den Mitteltönen, dabei aber reich und saftig und keineswegs stimmungslos. Er liebt es, die Landschaften seiner Hintergründe mit leuchtenden Abendstimmungen oder mit hellen Lichtwirkungen anderer Art auszustatten; und gerade diese landschaftliche Seite des Meisters ist eigenartig und wirkt eminent modern. Sehr häufig sind seine Bilder nicht. Weitaus das herrlichste derselben, welches durch die tiefe und doch kühle Leuchtkraft seines Kolorits sofort die Blicke auf sich zieht, ist die Darstellung der Madonna, wie sie den heiligen Petrus, Paulus, Hieronymus und Dominikus erscheint. Dieses Bild, welches Seine Bilder in d. Brera, die Bezeichnung des Künstlers trägt, stammt aus der Dominikanerkirche zu Pesaro und schmückt jetzt die Brera zu Mailand. Von ähnlicher Wirkung i. d. Uffizien, in der Ambrosiana, sind Savoldo's Transfigurationsbilder in den Uffizien zu Florenz und in der Ambrosiana zu Mailand. Am lebhaftesten aber kommen die besonderen Effekte in der Turiner Gal., im Pal. Pitti, in Hampton Court, in der Gal. zu Brescia, des Meisters in seinen Darstellungen der heil. Nacht, z. B. in der Turiner Galerie, im Pal. Pitti, zu Hampton Court und in der Galerie zu Brescia zur Geltung. Die Berliner und die Londoner Galerie besitzen von seiner Hand in London, in Berlin, die beiden gleichen Darstellungen der Halbfigur eines schönen jungen Mädchens mit rothem Kleide und brauner Mantille; doch nur das Berliner Bild trägt die im Louvre. Namensinschrift des Meisters. Auch die Louvregalerie besitzt ein bezeichnetes Bild von Savoldo: das Bildniss eines Ritters, der von Spiegeln umgeben und daher von allen Seiten sichtbar ist.

Girolamo Romanino. Der zweite Hauptmeister der Schule von Brescia ist *Girolamo Romanino*, welcher nicht, wie bisher angenommen wurde, in dem bergamaskischen Dorfe Seine Entwicklung. Romano, aus dem allerdings seine Vorfahren stammten, sondern etwa 1485 in Brescia selbst geboren wurde, [2]) hier durch Ferramola oder Civerchio seinen

1) Abgedruckt bei *Fenaroli* a. a. O. p. 230—231. »onde è peccato il pur troppo maturo dei suoi anni in la vita«.

2) *Fenaroli* a. a. O. p. 201—202. Ueber ihn auch *Lermolieff* a. a. O. S. 445—449.

erſten Unterricht erhielt, zwiſchen 1509 und 1513 in Padua und Venedig weilte, wo er im Anſchluſs an Giorgione ſein Kolorit zu einem milden Goldtone entwickelte, 1514 wieder in Breſcia war, 1519—1520 vier groſse Fresken im Dome von Cremona malte, dann aber, wenn er auch gelegentliche Berufungen nach auswärts annahm, wie er z. B. 1540 eine Reihe von Fresken im Schloſſe von Trient ausführte, ſeinen Wohnſitz in Breſcia behielt, wo er 1566 ſtarb.

Sein Stil.

Romanino iſt ein groſser Komponiſt und ein groſser Koloriſt, aber ungleich in der Durchführung. Lebensvolle Details ſind ſeine Stärke niemals, und manchmal läſst er ſich in erſchreckender Weiſe gehen, manchmal aber bewahrt ſein breiter, flotter Vortrag auch eine würdige Haltung.

Seine Fresken in Bieno, im Dome zu Cremona, in S. Giov. Evangelista zu Breſcia.

Frühe, warm und ſorgfältig gemalte Fresken Romanino's bewahrt die Madonnenkirche zu Bieno im oberen Val Camonica. Doch haben dieſelben ſehr gelitten. Am beſten lernen wir ihn als Freskomaler immer noch im Dome zu Cremona kennen, wo er zwiſchen den Darſtellungen Altobello's (oben S. 145) und Pordenone's vier groſse Bilder aus der Leidensgeſchichte Chriſti in lebendig-breiter Auffaſſung und in warmem venezianiſchen Tone gemalt hat. Aber auch die etwa gleichzeitigen Wandbilder in San Giovanni Evangeliſta zu Breſcia, wo Moretto bereits in freundſchaftlichem Wettſtreit neben ihm arbeitete, zeigen ihn auf der Höhe hiſtoriſchen Schaffens, beſonders die freilich nicht direkt auf die Mauer, ſondern auf Leinwand gemalten Darſtellungen der Auferweckung des Lazarus und des Gaſtmahls beim Phariſäer ſind Werke erſten Ranges.

Seine Altarbilder in Berlin, in Padua, ebenda, in Kirchen Breſcia's, in Berlin, in London, in Breſcia, in Bergamo.

Seine ganze Eigenheit enfaltet Romanino in ſeinen groſsen Altarſtücken Zu den früheſten derſelben gehört die trotz ihrer mangelhaften Zeichnung doch ſchon unter Giorgione's Einfluſs koncipirte thronende Madonna mit dem Kinde und Heiligen im Berliner Muſeum; ſie ſtammt aus der Kirche S. Franceſco zu Breſcia, in der ſich von ſeiner Hand noch ein zweites, ſchöneres frühes Altarblatt von groſsartig belebter Kompoſition und von zarter Färbung befindet. Aus der paduaniſchen Zeit des Meiſters folgt dann das ganz in Goldlicht ſchimmernde Altarblatt der Galerie von Padua, welches er 1513 für S. Giuſtina daſelbſt gemalt hatte; und aus dieſem Kloſter ſtammt auch das Bild derſelben Sammlung mit dem Romanino um 1521 [1]) entſchieden in den hellſchimmernden perlgrauen Silberton ſeiner ſpäteren Zeit überging. Wärmer gehalten ſind, auſser einigen Bildern in den Kirchen Breſcia's, die Pietà der Berliner Galerie und der 1525 für S. Aleſſandro in Breſcia gemalte Altar mit der Anbetung des Kindes in der Londoner Nationalgalerie. Deutlich tritt die ſeine breſcianiſche Silberſtimmung dann beſonders in den Bildern der Geburt und der Beweinung Chriſti in S. Giuſeppe zu Breſcia, in der Verlobung der hl. Katharina in der Sammlung Erizzo-Maffei und in der Himmelfahrt Mariä in S. Aleſſandro zu Bergamo hervor. Es muſs betont werden, daſs Romanino der eigentliche Vater dieſes breſcianiſchen Silbertones iſt.

Moretto. Seine Entwicklung.

Gleichwohl iſt *Aleſſandro Bonvicino*, der unter dem nicht erklärten Namen »*Moretto da Breſcia*« bekannte Meiſter, welcher dieſen Silberton weiterbildete und verfeinerte, weitaus der bedeutendſte von den dreien. Nicht in Rovato, wie man anzugeben pflegt, ſondern 1498 in Brescia geboren,[2]) anfangs wahrſchein-

1) Die Inſchrift wird von *Crowe u. Cavalcaſelle* a. a. O. S. 437—438 freilich für unecht erklärt.
2) *Fenaroli:* a. a. O. p. 34—37; Documento A. S. 265. Dazu *Lermolieff* a. a. O. S. 441—445.

Sein Stil.

lich durch Ferramola, ſpäter offenbar durch Romanino gebildet, entwickelte er, vielleicht ohne direkte Beeinfluſſung durch die Venezianer, den breſcianiſchen Stil zu hoher und eigenartiger Schönheit und Kraft. Seine Thätigkeit ſcheint ſo gut wie ganz auf Breſcia beſchränkt geblieben zu ſein; und auſser einigen vorzüglichen Bildniſſen hat er hier nur religiöſe Darſtellungen, hauptſächlich groſse Altarbilder geſchaffen; aber gerade ſeine Altarbilder gehören durch die breite, elegante Schönheit ihrer Linienführung, durch den Adel ihrer Geſtalten, durch die weihevolle Innerlichkeit ihres Ausdrucks und durch ihre ungemein anziehende Farbenſtimmung, in welcher die friſcheſte Klarheit der Lokalfarben von einem ganz wahren, kühlen Lichtton getragen und von einer tiefempfundenen Harmonie zuſammengehalten wird, zu den ſchönſten der Welt. Moretto ſchlägt Farbenakkorde an, die nur ihm eigen ſind, die aber gerade unſere Zeit ſo ſympathiſch berührt haben, daſs ſie ihn, zumal da er mit jenen Eigenſchaften eine groſse Gediegenheit der Technik verbindet, zu

Jugendbilder.

ihren ausgeſprochenen Lieblingen zählt. In einigen Bildern, die der Frühzeit des Meiſters zugeſchrieben werden können,[1] zeigen ſeine Eigenheiten ſich noch

Bilder zu Breſcia in S. Giov. Evang.,

nicht in voller Entwicklung; aber ſchon 1521, als er neben Romanino in S. Giovanni Evangeliſta zu Breſcia malte, ſehen wir den 23jährigen Jüngling ganz im Fahrwaſſer ſeines 13 Jahre älteren Gefährten. Von Moretto's Hand ſind hier vornehmlich die Leinwandbilder, welche den Propheten Elias in der Wüſte, die Mannaleſe und das letzte Abendmahl darſtellen. Die zwanzig Jahre zwiſchen 1521 und 1541 zeigen uns den Meiſter dann auf gleichmäſsiger Höhe ſeiner Schaffenskraft, wogegen nach 1541 ſein Ton ſchwerer wird, röther in den Fleiſchtönen, lebloſer grau in der Geſammtſtimmung. Nach und nach ſchmückte er eine groſse Anzahl von Altären ſeiner Vaterſtadt mit ſeinen Gemälden; und wenn auch einige von ihnen an auswärtige Sammlungen verkauft wurden, andere in die Galerie von Breſcia übergegangen ſind, ſo bilden die Kirchen Breſcia's doch immer noch das bedeutendſte Moretto-Muſeum. Alle Bilder des Meiſters, welche ſie enthalten, aufzuzählen, würde hier zu weit führen. Es ſei nur bemerkt, daſs die Kirchen und Sammlungen Breſcia's zuſammen noch etwa 50 groſse Gemälde ſeiner Hand beſitzen, von denen allerdings etwa 20 weniger in Betracht kommen, weil ſie ſich in zu ſchadhaftem Zuſtande befinden oder nur als Werkſtattsbilder anzuſehen ſind. Von den Kirchen möge man vor allen S. Giovanni Evangeliſta, S. Clemente, S. Maria delle Grazie und SS. Nazaro e Celſo aufſuchen. Hauptbilder Moretto's ſind hier »der bethlehemitiſche Kindermord« in S. Giovanni Evangeliſta, die groſs-

in SS. Naz. e Celſo, in S. Francesco, in S. Maria de' Miracoli, in S. Clemente, in S. Maria d. Gr., in Samml. Breſcia's,

artige »Himmelfahrt Mariä« in SS. Nazaro e Celſo, die »Glorie der hl. Margaretha« in S. Francesco, die »Madonna mit dem hl. Nikolaus« in S. Maria de' Miracoli, die »Madonna mit dem hl. Clemens« in S. Clemente, die »Glorie des hl. Antonius« in S. Maria delle Grazie. Unter den Altarbildern Moretto's in breſcianiſchen Sammlungen ragen die Darſtellungen aus der Petruslegende im biſchöflichen Palaſte, in der ſtädtiſchen Galerie aber die Madonna in den Wolken mit der hl. Agnes und den beiden knieenden Biſchöfen und der »Chriſtus in Emmaus« hervor. Von den übrigen italieniſchen Sammlungen

in d. Brera,

beſitzen die Brera zu Mailand eine Madonnendarſtellung mit drei Heiligen, die

[1] Vgl. *Lermolieff:* a. a. O. S. 444—445.

Akademie zu Venedig die Einzelfiguren des Petrus und Johannes, die vatikaniſche Galerie zu Rom eine leider verdorbene thronende Madonna, das Muſeum zu Neapel einen »Chriſtus an der Säule« von Moretto. Von den italieniſchen Kirchen auſserhalb Breſcia's aber, welche Bilder des Meiſters ſchmücken, ſind S. Maria della Pietà zu Venedig, S. Andrea zu Bergamo, S. Giorgio Maggiore zu Verona, S. Maria maggiore zu Trient und die Kapelle zu Caſtel Paitone bei Breſcia namhaft zu machen. Von Moretto's religiöſen Gemälden in auſseritaliſchen Sammlungen gehören die Allegorie des Glaubens in der Petersburger Eremitage, die köſtliche ſog. hl. Juſtina mit dem Einhorn und dem anbetenden Edelmanne zu ihren Füſsen in der kaiſ. Galerie zu Wien und die beiden Tafeln mit Heiligenpaaren im Louvre zu Paris ſeiner beſten mittleren Zeit an; aus dem Jahre 1541 ſtammt die groſse Tafel mit der Glorie der heiligen Maria und Eliſabeth im Berliner Muſeum; und etwa derſelben Zeit muſs die Madonna mit den Kirchenvätern angehören, die ein Hauptbild des Städel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt a. M. (Fig. 423) iſt. Es ſind zwei mächtig bewegte und farbenſchöne Bilder. Auch die Londoner Nationalgalerie beſitzt in der Darſtellung der Jungfrau in der Himmelsglorie mit den groſsartigen Heiligengruppen auf der Erde ein ganz ſilberdurchleuchtetes, herrliches Bild des Meiſters; und ſeinen ſchönſten Werken reiht ſich die »Madonna vor dem Roſenbuſche« im Palais Leuchtenberg zu Petersburg an. Geringer iſt die »Anbetung der Hirten« des Berliner Muſeums.

in d. Akad. zu Venedig. im Vatikan. in Neapel. in verſch. Kirchen Italiens. in der Eremitage. in der kaiſ. Galerie zu Wien. in Berlin. in Frankfurt a. M. in London. im Palais Leuchtenberg zu Petersburg. in Berlin.

Allen dieſen Kirchenbildern treten dann aber noch Moretto's Bildniſſe ebenbürtig an die Seite. Schlicht und groſs in der Auffaſſung, etwas idealiſirt in manchen Einzelheiten, wie z. B. in den ſchlanken Fingerſpitzen, breit und keck gemalt, kühl und wahr in der Farbe, gehören ſie zu den vornehmſten italieniſchen Bildniſſen jener Tage. In der Sammlung Fenaroli zu Breſcia befand ſich die von 1526 datirte Darſtellung eines jungen Mannes in enganliegender grüner Kleidung mit ſchwarzem Mantel. Schwarz angethan an grünbedecktem Tiſche ſteht der vornehme Herr, den das 1533 gemalte Bildniſs im Pal. Brignole zu Genua darſtellt; in grünem Wamms und dunkler Pelzſchaube tritt uns der Patrizier auf Moretto's Bilde in der Londoner Nationalgalerie entgegen; ein hochrothes Seidenwamms dagegen trägt der Herr auf dem Bilde der Galerie zu Breſcia; und auch ein männliches Bildniſs im Pal. Pitti zu Florenz und ein Reiterporträt in der Caſa Martinengo zu Breſcia zeigen Moretto's Hand. Des Meiſters letztes datirtes Bild, die Beweinung Chriſti in der Sammlung Frizzoni zu Bergamo, führt uns zu ſeinen religiöſen Werken zurück. Es trägt die Jahreszahl 1554 und zeugt in ſeiner wuchtigen Gröſse von der ungebrochenen Kraft Moretto's. Er ſtarb 1555.[1])

Seine Bildniſſe. in Breſcia. in Genua. in London. im Pal. Pitti. in Breſcia. in Bergamo.

Die untergeordneteren breſcianiſchen Meiſter, welche um die Mitte des Jahrhunderts blühten, waren meiſt Schüler Romanino's.[2]) Selbſt der *jüngere Vincenzo Foppa*, den wir nach wie vor geneigt ſind, nur für einen Sammelnamen zu halten,[3]) hat, wenn er exiſtirt hat, unter Romanino's Einfluſs geſtanden. Unter Moretto's Schülern zeichnete ſich nur *Gio. Battiſta Moroni*

Vincenzo Foppa d. j. Moroni.

1) *Fenaroli* a. a. O. p. 57.
2) Ihre Liſte z. B. bei *Lermolieff:* a. a. O. S. 447.
3) Vgl. oben Anm. 4, S. 338—339 und *Fenaroli* a. a. O. p. 135—136.

Sein Stil. fo aus, dafs ihm hier einige Worte gewidmet werden müffen.[1]) Um 1525 zu Bondio im Bergamaskifchen geboren, mufs er erft nach 1540, als Moretto bereits feinen röthlichen Fleifchton angenommen hatte, in deffen Atelier gekommen fein. In feinen religiöfen Darftellungen, von denen man noch drei

Seine relig. Bilder.



Fig. 423. Moretto: Thronende Madonna. Frankfurt, Städel'fche Galerie

in der Brera zu Mailand kennen lernen kann, während die meiften in den kleinen Orten der Provinz Bergamo aufgefucht werden müffen, erfcheint er nur als ein fchwächerer Moretto; in feinen Bildniffen dagegen, die heutzutage zu den gefchätzten Bildniffen der guten Zeit gehören, bildet er fich im An-

Seine Bildniffe

1) Ueber ihn befonders *Lermolieff* a. a. O. S. 47—52.

schlufs an Moretto selbständig weiter: d. h. er stilisirt noch weniger in Formen und Farben; er befleifsigt sich einer schlichten, zwanglosen Naturwahrheit; er erreicht, ohne in der Regel sonderlich tief in den Geist seiner Urbilder einzudringen, gerade in der Behandlung der Hautoberfläche eine Lebenstreue, die ihm wenige nachgemacht haben. Italien besitzt noch einige seiner besten Bild-



Fig. 424. Morone: Der Schneider. London, National-Galerie.

nisse. Zwei sehr wirkungsvolle halb genrehafte Darstellungen der Art besitzt die Uffiziengalerie zu Florenz; andere befinden sich in den öffentlichen Sammlungen von Venedig, Mailand, Brescia und Bergamo. Aber auch in die nordischen Galerien sind neuerdings manche seiner besten Porträts übergegangen, besonders in die Londoner Nationalgalerie, die ihrer nicht weniger als fünf besitzt. »Der Schneider« (Fig. 424) ist das berühmteste von ihnen; aber der am Fufs verwundete Cavalier und die Dame im Lehnsessel geben ihm nichts

i. d. Uffizien. in and. ital. Sammlungen. in London.

nach. Berühmt iſt auch der ſog. »Jeſuit« beim Herzoge von Sutherland. Die Berliner Galerie beſitzt drei Bildniſſe Moroni's, von denen dasjenige des jungen Mannes mit der Jahreszahl 1553 das frühſte Datum von allen ſeinen bekannten Bildern trägt. Die Münchener Pinakothek beſitzt zwei Bildniſſe des Meiſters, von denen dasjenige eines bärtigen Geiſtlichen neuerdings ohne Grund dem Moroni genommen und dem Moretto zugetheilt war; zwei ſeiner Bildniſſe beſitzt auch die kaiſ. Galerie zu Wien, je eins beſitzen die Eremitage zu Petersburg und die Madrider Galerie. Der Meiſter ſtarb 1578 während der Arbeit an einer groſsen Darſtellung des Weltgerichts in der Pfarrkirche zu Gorlago bei Bergamo.

in Berlin, in München, in Wien, in Petersburg, in Madrid, in Gorlago.

Die Piazza von Lodi.

Im Anhang zu den breſcianiſchen Meiſtern ſagen wir auch am beſten ein Wort über die *Piazza von Lodi.* Von *Albertino* und *Martino Piazza*, welche der altmailändiſchen Schule angehören, exiſtiren mittelmäſsige, zum Theil gemeinſame Bilder aus dem erſten Drittel des 16. Jahrhunderts in Lodi und in Caſtiglione d'Adda. Albertino ſtarb vor 1529. Den Uebergang zur Schule von Breſcia bildet *Caliſto Piazza* († nach 1561), ein Sohn Albertino's, welcher in ſeinen reifen Bildern als Nachfolger Romanino's mit ſtärker betontem giorgionesken Accent erſcheint. Seine nicht eben ſeltenen Gemälde befinden ſich in den Kirchen Mailands, Breſcia's, Lodi's, Crema's und anderer kleiner Orte. Doch ſind einige von ihnen auch in Galerien übergegangen, z. B. in die ſtädtiſche Galerie zu Breſcia, in die Brera zu Mailand und in die kaiſ. Galerie zu Wien, welche eine 1526 gemalte Salome von ſeiner Hand beſitzt. In allen dieſen Bildern wirken neben den breſcianiſchen Anklängen doch auch noch mailändiſche Elemente nach.

Caliſto Piazza.

Die Malerei Verona's.

Auch Verona's Malerei hielt während der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollſtändig Schritt mit derjenigen der übrigen Städte des venezianiſchen Gebietes. Daſs Verona einen lebhaften Antheil an der Neubegründung der Malerei auf der realiſtiſchen Grundlage des 15. Jahrhunderts genommen und daſs die Malerei dieſer Stadt ſich dann im Uebergange zum 16. Jahrhundert aus ſich ſelbſt heraus zu gröſserer Freiheit der Formengebung und zu einem eigenartig reizvollen, kühl bunten, aber doch feingeſtimmten Kolorite aufſchwang, haben wir bereits oben (S. 332—333) geſehen. Wegen ihres urſprünglichen Anſchluſſes an die Quattrocentiſten, welche ihre Vorgänger waren, ſind dort ſogar ſchon Meiſter, wie *Caroto, Girolamo dai libri, Paolo Moranda* (*Cavazzola*) und *Fr. Torbido* mitbeſprochen worden, obgleich ſie die Zeitgenoſſen der groſsen, erſt in dieſem Abſchnitt behandelten Cinquecentiſten waren. Cavazzola und Torbido ſind übrigens auch ihrem Stile nach Cinquecentiſten; und während der letztere verſchiedenen fremden Einflüſſen zugänglich war, bezeichnet gerade der erſtere, obgleich er ſchon 1522 ſtarb, den ſelbſtändigen Stil Verona's in ſeiner reinſten Ausprägung. Auch die *Bonifazi* aus Verona ſind wegen ihrer Ueberſiedelung nach Venedig und ihres entſchieden ſtadtvenezianiſchen Charakters bereits im vorigen Kapitel (oben S. 768 u. 769) behandelt worden. Hier ſind daher zunächſt nur noch einige veroneſiſche Meiſter einzureihen, welche als jüngere Zeitgenoſſen des Cavazzola dieſem in der Entwickelung parallel gingen, ohne daſs ſie die herben Anfänge der noch im 15. Jahrhundert erzogenen Meiſter hätten durchmachen müſſen.

Brufafori

Auch *Domenico del Riccio*, genannt *Brufaforci*,[1]) war freilich fchon 1494 geboren; aber er lebte bis 1557 und gehört mit allen feinen Werken der grofsen erften Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Als fein Lehrer wird Giov. Fr. Caroto genannt. Schlanke, wohlgeformte Geftalten und ausdrucksvolle Köpfe find ihm eigen; und fein Kolorit zeigt den hellen Schmelz, welcher die Veronefen charakterifirt. Nicht von feiner beften Seite erfcheint er in feinen Altarbildern, welche hie und da in Verona vorkommen, und von feiner allerbeften Seite lernt man ihn auch nicht in feinen Fresken in S. Maria in Organo, S. Stefano u. f. w. in Verona kennen. Vielmehr fagten die weltlichen Darftellungen ihm am beften zu. Berühmt waren feine graziöfen und phantafievollen Dekorationsgemälde an der Aufsenfaffade des Haufes Murari am Ponte nuovo zu Verona; doch find diefe bis auf wenige Refte untergegangen. Berühmt ift ferner feine Darftellung des grofsen Umritts Papft Clemens VII. und Kaifer Karls V. zu Bologna, welche er im Pal. Ridolfi zu Verona gemalt hat; und diefe »Gran Cavalcata« ift immer noch fo gut erhalten, dafs man die würdige Vorfchule *Paolo Veronefe's* in ihrer geiftvollen Anordnung und ihrer hellen, heitern, wirkfamen Färbung erkennen kann. Später mag Paolo Veronefe fogar auf den Meifter zurückgewirkt haben, wie fein Sohn Felice, welcher der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, entfchieden unter deffen Einflufs fteht.

Sein Stil. Seine Bilder. Die »Gran Cavalcata«.

Neben Brufaforci ift hier dann aber noch der viel jüngere *Antonio Badile* zu nennen, deffen oben (S. 326) im Vorübergehen erwähnter Urahn der Stammvater einer hundert Jahre lang blühenden Malerfamilie geworden war. Die meiften diefer *Badili* waren jedoch recht untergeordnete Künftler.[2]) Erft Antonio Badile, der von 1517—1560 lebte, fchwang fich zu einem gewiffen Anfehen empor. Von feiner Hand bewahrt die Kirche S. S. Nazaro e Celfo zu Verona ein 1544, die Pinakothek zu Verona u. a. ein 1546 gemaltes Altarblatt. Die Turiner Galerie befitzt feine intereffante »Darftellung im Tempel« (Nr. 140), welche uns die Mittelftellung des Meifters zwifchen den älteren Veronefen und Paolo Veronefe am deutlichften veranfchaulicht. Die kunfthiftorifche Bedeutung Antonio's liegt nämlich hauptfächlich darin, dafs er der Lehrer des grofsen, weltberühmten Paolo Veronefe war, deffen Befprechung wir, da er, 1528 geboren, erft um die Mitte des Jahrhunderts in die Kunftgefchichte tritt, bis auf fpäter verfchieben müffen.

Antonio Badile. Seine Familie. Seine Bilder. Seine Bedeutung

Somit hätten wir an diefer Stelle nur noch einen Blick auf die Entwicklung der Malerei Cremona's in der klaffifchen Zeit zu werfen. Cremona gehörte zwar fo wenig wie Lodi, zum venezianifchen Gebiete; aber fein Kunftcharakter ift im erften Drittel des 16. Jahrhunderts im wefentlichen venezianifch. Die Uebergangsmeifter, welche vor allen Dingen an der Vollendung der Dommalerei theilnehmen, find fchon oben (S. 345) erwähnt worden; auch ift dort fchon gefagt worden, dafs *Altobello Melone* und *Gianfrancesco Bembo* noch neben *Romanino* und *Pordenone* im Dome arbeiteten, fowie dafs der 1536 geftorbene *Galeazzo Campi* als Stammvater einer neuen cremonefifchen Künftlergeneration angefehen werden müffe. Galeazzo's Söhne *Giulio* und *Antonio Campi* nun gingen ebenfalls noch von venezianifcher Grundlage aus,

Die Malerei in Cremona. Die Campi.

1) *Bernafconi*, Studj, p. 302—305.
2) *Bernafconi*: a. a. O. p. 224, 243, 308—310.

warſen ſich aber ſpäter Giulio Romano in die Arme und wurden Manieriſten. Die Kirchen Cremona's und der Nachbarorte ſind voll von ihren Bildern. Von *Giulio Campi*[1]) († 1572) befindet ſich z. B. auf dem Hochaltar zu S. Abbondio ein 1527 gemaltes Altarblatt von entſchieden venezianiſchem Charakter; und ſelbſt das Altarbild von 1540 zu S. Sigismondo verleugnet den Einfluſs Venedigs noch nicht. Aber ſchon ſeine 1547 ausgeführten Fresken in S. Margarita ſind unangenehm manierirt und ſein 1566 gemaltes Altarblatt mit dem Erzengel Michael im Dome zeigt ihn, nicht ohne eine gewiſſe Gröſse, aber auch nicht ohne eine gewiſſe Abſichtlichkeit und Leerheit, ganz im Banne der römiſchen Schule. Von ſeinem Porträtſtil giebt das 1556 gemalte Bildniſs ſeines Vaters in den Uffizien eine Vorſtellung. Sein Bruder *Antonio Campi*, welcher 1585 noch lebte, gehört ſchon ganz der ſpäteren Richtung an, wie ſie ſich z. B. in ſeiner 1567 gemalten heil. Familie in S. Pietro zu Cremona ausſpricht. *Bernardino Campi* aber und ſeine Schülerin *Sofonisbe Anguiſciola*, ſowie deren ſechs Schweſtern, gehören vollends erſt in den ſpäteren Abſchnitt.

Giulio Campi. — Antonio Campi. — Bernhardino Campi. Sofonisbe Anguiſciola.

N. Die Italiener in Fontainebleau[2]) und der Franzoſe Jean Couſin.

Wie viel oder wie wenig echt galliſchen Geiſtes die ältere franzöſiſche Malerei beſeſſen, läſst ſich ſchwer feſtſtellen, da die Stürme der Revolution in keinem Lande ärger gegen die alten Bilder gewüthet haben, als in Frankreich. Wie aber der gröſste franzöſiſche Maler des 15. Jahrhunderts, *Jean Foucquet*, ſeines Stilcharakters wegen im Anhange zu den Niederländern beſprochen werden konnte (oben S. 77—82), ſo muſsten wir auch die beiden Meiſter *Clouet*, welche Frankreichs gröſste Porträtmaler im 16. Jahrhundert waren, ſchon weil ihre Familie aus den Niederlanden ſtammte, im Anſchluſs an die romaniſchen Niederländer betrachten (oben S. 526—528). Daneben beſaſs Frankreich im 16. Jahrhundert noch einen eigenen Meiſter, den franzöſiſche Kunſthiſtoriker an die Spitze ihrer nationalen Kunſt ſtellen. Doch erſcheint dieſer Meiſter, welcher als Glas- und Miniaturmaler, Kupferſtecher und Holzſchneider, aber auch als Baumeiſter, Bildhauer, Staffeleimaler und Kunſtſchriftſteller genannt wird und *Jean Couſin*[3]) hieſs, ſo entſchieden von ſeinen italieniſchen Zeitgenoſſen beeinfluſst, daſs er am beſten hier im Zuſammenhange mit den franzöſiſchen Italienern beſprochen wird. Er war um 1500 oder um 1501 in Sens geboren, wo er unter den dortigen Glasmalern ſeine erſten Studien gemacht zu haben ſcheint. Als Glasmaler, dem eine gewiſſe Formeneleganz und milde Farbenpracht zu Gebote ſtanden, tritt er uns auch in den 1530 gemalten Glas-

Der Eſprit Gaulois. — Fouquet. — Die Clouet. — Jean Couſin — als Glasmaler.

1) *Giuſ. Graſſelli* Abc-dario etc. dei pittori etc. Cremoneſi. Mailand 1827; p. 77—81.

2) Das Hauptwerk iſt: *Le Comte de Laborde:* La renaissance à la cour de France, Bd. I Peinture, Paris 1850 (nur 134 Exemplare gedruckt); Bd. II Additions au tome premier, Paris 1855. — *Charles Blanc* etc.: Histoire des peintres de toutes les écoles; Ecole française, I, Paris 1862. — *Georges Berger:* L'école française de peinture. Paris 1879.

3) *Ambroiſe Firmin Didot:* Etude sur Jean Couſin, Paris 1872 (306 Seiten). Dagegen z. B. der ſkeptiſche Artikel von *L. Gonſe* in der Chronique des arts vom 21. Dec. 1872. Schon *Laborde* a. a. O. I p. 307. 308 ſprach ſich nicht minder ſkeptiſch über Couſin's Thätigkeit als Maler aus. Dann aber *Didot's* Entgegnung in der Vorrede ſeiner 1873 erſchienenen Publikation; Recueil des oeuvres choisies de Jean Couſin. 41 Tafeln. — Notice des tableaux du Louvre III (1879) p. 82—84.

gemälden der Kathedrale zu Sens, in denjenigen der Schlofskapelle zu Vincennes, in denjenigen der Kirche St. Gervais zu Paris und in vielen anderen entgegen,



Fig. 425. Coufin: Das Jüngfte Gericht (unterer Theil). Paris, Louvre.

deren »Echtheit« mehr oder minder zweifelhaft erfcheint. Von den Miniaturen, die man ihm meint zufchreiben zu dürfen, müffen diejenigen des Gebet-

als Miniator,

buches Heinrich's II. in der Nationalbibliothek zu Paris hervorgehoben werden.

als Kupferſtecher.

Von ſeinen Kupferſtichen prägt ſich beſonders das mit ſeinem Namen bezeichnete intereſſante Breitblatt der Grablegung dem Gedächtniſs ein. Die geiſtvoll originelle Kompoſition zeigt hier allerdings ein ſpecifiſch franzöſiſches Gepräge, wenngleich die bis zur leeren Abſichtlichkeit freie Formengebung ihn von den Italienern der Mitte des Jahrhunderts abhängig zeigt.

als Maler.

Um unſere Kenntniſs ſeiner eigentlichen Staffeleigemälde aber iſt es ſehr ſchlecht beſtellt.

Das Mainzer Bild.

Mit welchem Rechte die »Kreuzesabnahme« des Mainzer Muſeums, welches unter Napoleon als franzöſiſches Provinzialmuſeum gegründet wurde, unter Couſin's Namen aus Frankreich kam, iſt noch nicht ermittelt.

Die Eva-Pandora, Bildniſſe.

Die vielbeſprochene »Eva-Pandora« in einer Privatſammlung zu Sens entzieht ſich unſerer Beurtheilung. Die fünf Bildniſſe, welche 1873 auf der Expoſition rétrospective ausgeſtellt waren, zeigten viel eher den Stil der Clouets, als denjenigen Couſin's.

Das jüngſte Gericht im Louvre.

Somit bleibt eigentlich nur das in Frankreich berühmte Bild des jüngſten Gerichts im Louvre zu Paris als ein wenigſtens durch die Tradition beglaubigtes Gemälde Couſin's beſtehen. Oben thront Chriſtus in der Herrlichkeit des Paradieſes. Unten ſteigen links vom Beſchauer die Todten aus ihren Gräbern und ſchweben langſam gen Himmel empor, rechts aber werden die Verdammten zur Hölle hinabgeſtoſsen. In dieſem unteren Theile zeigt das Bild bewuſste Anklänge an Michelangelo's »Jüngſtes Gericht«; ſogar die Barke des Todtenfährmanns iſt da (Fig. 425); aber bei aller Anlehnung an die Formenſprache der italieniſchen Kunſt zeigt das Bild doch manche ſelbſtändig in franzöſiſchem Geiſte durchempfundene Einzelmotive, die in ihrer manierirten Eleganz bezeichnend genug ſind. Das Todesjahr des jedenfalls auſserordentlich vielſeitigen und begabten Meiſters wird willkürlich auf 1589 feſtgeſetzt. Ueberhaupt macht das meiſte, was die Franzoſen über ihn und ſeine Werke vorbringen, mit Ausnahme ſeiner Thätigkeit als Glasmaler, Bildhauer,

Jean Couſin als Kunſtſchriftſteller.

Kupferſtecher und Kunſtſchriftſteller[1]) den Eindruck abſichtlicher Willkur: Die franzöſiſchen Könige haben ſich ſeiner jedenfalls nur als Bildhauer bedient[2]) und ihn keineswegs zu dem Wettkampfe der italieniſchen Maler, die Franz I. nach Frankreich berufen, zugelaſſen.

König Franz I. u. die franz. Kunſt.

König Franz I. war ein aufrichtiger und leidenſchaftlicher Kunſtfreund. Als er 1516 *Leonardo da Vinci* mit nach Frankreich nahm und 1518 *Andrea del Sarto* zu ſich berief, griff er nach den beſten Meiſtern, die zu haben waren. Der Erfolg dieſer Berufungen aber war kein günſtiger. Leonardo ſtarb 1519, ohne vielleicht überhaupt etwas für Franz I. gemalt zu haben, und Andrea del Sarto, der freilich einige hübſche Bilder in Frankreich geſchaffen (oben S. 612, 618), brannte ihm in kürzeſter Friſt auf Nimmerwiederſehen mit anvertrauten Geldern nach Italien durch. Dieſe Erfahrungen und politiſche und kriegeriſche Verwicklungen zogen den König über ein Jahrzehnt von ſeinen künſtleriſchen Plänen ab. Erſt 1530 erwachte ſein italieniſcher Geſchmack aufs neue. Die italieniſchen Meiſter aber, welche ſich ihm jetzt zur Verfügung ſtellten,

Die Schule von Fontainebleau.

ſtanden nicht auf der Höhe Leonardo's und Andrea's. Ohne ihre Bedeutung für die Geſchichte der franzöſiſchen Malerei, in welcher ſie die »Schule von

1) Livre de perspective, 1560. Livre de pourtraicture, 1571.

2) *Laborde* a. a. O. I p. 423, 533.

Fontainebleau« bilden, würde man fie einfach zu den früheften Manieriften Italiens rechnen.

Roffo in Frankreich.

Zuerft berief Franz I. im Jahre 1530[1]) jenen Meifter *Roffo* aus Florenz, deffen italienifche Zeit fchon oben (S. 231) gefchildert worden ift. Als Dekorateur hatte Roffo fich bereits 1512 in Florenz, als er die Dekoration für den Einzug Leo's X. zu machen hatte, und 1524 in Rom bewährt, wo er die Kapelle Cefi in S. Maria della Pace ausfchmückte. Einen Dekorateur aber fuchte Franz I. in erfter Linie. Er liefs das alte Schlofs zu Fontainebleau umbauen und vergröfsern und gebrauchte gefchickte Meifter, um es mit zugleich königlichem und künftlerifchem Glanze auszuftatten. Roffo wurde die Oberleitung der ganzen Dekoration anvertraut; und er fchuf nicht nur die Gemälde, fondern auch die reichen plaftifchen Stucko-Umrahmungen und anderen Verzierungen, welche dem Inneren des Schloffes von Fontainebleau[2]) feinen Charakter geben. Von den Fresken, welche er hier gemalt, find die meiften fpäter wieder zerftört worden; nur die grofsen Gemälde der Galerie Franz I. werden, fo weit fie erhalten find, mit Ausnahme der von Primaticcio gemalten Danaë, mit Recht auf feine Rechnung gefetzt. Allerdings foll zuerft nach Roffo's Tode Primaticcio fie überarbeitet, dann im vorigen Jahrhundert einer der Van Loo fie übermalt haben; und neuerdings haben Couder und Alaux fie reftaurirt; aber nach dem Eindruck, den der Verfaffer von ihnen empfangen, unterfcheiden fie fich durch ihre kräftigere, vollere Formenfprache doch noch immer vortheilhaft von den viel manierirteren Arbeiten feiner Nachfolger in Fontainebleau. Es find zwölf grofse Bilder, welche uns theils allegorifch-hiftorifche Darftellungen aus dem Leben Franz I., theils Scenen aus der alten Mythologie vor Augen führen. Hervorzuheben find: die Allegorie der Vertreibung des Lafters und der Unwiffenheit durch den König, der Seefturm, welcher als Anfpielung auf das durch die Schlacht bei Pavia gefährdete Staatsfchiff aufgefafst wird, die Erziehung des Achilles, der Kampf zwifchen Kentauren und Lapithen, der Tod des Adonis und Venus mit Amor. Von den Oelgemälden der franzöfifchen Zeit Roffo's ift nur noch die hochpathetifche, aber farbenkalte Beweinung Chrifti im Louvre zu Paris zu nennen; auch hier erfcheint er ganz als michelangelesker Manierift, aber auch hier nicht ohne Wucht und Kraft. Roffo war der verwöhnte Liebling Franz I.; er hatte fein Haus in Paris und feine Gemächer in Fontainebleau; er lebte wie ein Fürft; er erhielt als Pfründe das Kanonikat der Sainte Chapelle zu Paris; er war der allmächtige Mann im franzöfifchen Kunftfchaffen jener Tage. Gleichwohl nahm er fich 1541 felbft durch Gift das Leben. Der Anlafs diefer tragifchen That wird verfchieden erzählt; aber die Thatfache wird nicht beftritten.

Seine Fresken in Fontainebleau.

Seine Oelgemälde.

Sein Ende.

Schon im Jahre 1531 bat Franz I., da Roffo die Arbeit nicht allein bewältigen konnte und feine zahlreichen franzöfifchen und italienifchen Gehülfen deren Namen nicht in die Kunftgefchichte gehören, nur handwerksmäfsige

1) In der Regel wird überfehen, dafs *Laborde* felbft das Datum 1532, welches der erfte Band feines Buches brachte, im zweiten Bande (p. 752 ff) durch neue Dokumente berichtigt hat. — Darüber, dafs der König den Roffo berufen, vgl. man übrigens *Paul Mantz* in der Histoire des peintres, Ecole florentine, Paris 1876, Roffo, p. 4.

2) *Le père Dan:* Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau, Paris 1642. — *J. Vatout:* Le palais de Fontainebleau etc. Paris 1852. —

Arbeiter waren, den Herzog von Mantua, ihm einen jungen Künſtler zu ſchicken, der zugleich Maler und Stuccateur wäre; und Fed. Gonzaga ſchickte ihm *Francesco Primaticcio*[1]), einen 1504 in Bologna[2]) geborenen jungen Mann, welcher ſeit 1525 unter Giulio Romano im Palazzo del Tè gearbeitet (oben S. 674 ff.), übrigens ſelbſtändige Werke in Italien noch kaum ausgeführt hatte. In Fontainebleau wurde er anfangs unter Roſſo mit untergeordneten Arbeiten beſchäftigt; von dieſen Arbeiten, die er vor 1540 geſchaffen, hat ſich aber kaum etwas erhalten. In dieſem Jahre ſchickte Franz I. ihn nach Rom, um

Fr. Primaticcio.

Sein Leben.



Fig. 426. Primaticcio: Wandmalerei in der Galerie Heinrich's II. zu Fontainebleau.

Gypsabgüſſe nach den berühmteſten Antiken anzufertigen; im folgenden Jahre rief Roſſo's Tod ihn nach Frankreich zurück; und raſch eroberte er ſich hier jetzt den ganzen Einfluſs, den Roſſo beſeſſen hatte und ſpielte auch unter den Nachfolgern Franz I. bis an ſein 1570 eintretendes Ende die Hauptrolle in der Schule von Fontainebleau. Nach und nach wurde er Abt von St. Martin zu Troyes, Almoſenier des Königs, Oberaufſeher aller königlichen Bauten, und auch er lebte, wie Vaſari ſagt, »non da pittore ed artefice, ma da Signore«. Zunächſt vollendete er die Malereien in der Galerie Franz I., von denen die

Seine Dekorationen in Fontainebleau. Die Galerie Franz' I.

1) Vaſari Milaneſi VII (1881) p. 405 ff. — *Laborde* a. a. O. durchs ganze Buch.

2) So ſagt er ſelbſt in ſeinem Teſtamente. *Gaye:* Carteggio degli artisti III p. 542—554.

Danaë, wie fchon bemerkt, ihm zugefchrieben werden mufs; dann folgte die Dekoration zahlreicher anderer Räume. Bei der Ausführung feiner Fresken fcheint er fich in der Regel feiner Schüler bedient zu haben, felbft fchon in der Galerie Heinrichs II., die als fein Hauptwerk angefehen wird. Der grofse Raum diente als Koncert- und Ballfaal und wurde ganz mit heiteren Darftellungen aus der antiken Welt gefchmückt (Fig. 426). Da fehen wir den Parnafs und den Olymp; da begrüfsen wir Bacchus und fein Gefolge, da wohnen wir der üppigen Hochzeit des Peleus und der Thetis an, da blicken wir in die Schmiede Vulkans und in den leuchtenden Palaft des Sonnengottes. Die Fresken find durch Alaux reftaurirt worden und mögen manches von ihrem urfprünglichen Charakter eingebüfst haben; aber der kraffe Manierismus, der aus Primaticcio's Streben nach koketter Eleganz hervorging, die abfcheuliche Farbenmanier, in

Die Galerie Heinrichs II.

Ihr Stil.



Fig 427. Niccolo dell Abate (Primaticco?): Diana, Oelgemälde. Fontainebleau.

nackten Gruppen jeder Geftalt einen anderen willkürlichen Fleifchton zu geben, der bald ins gelbe, bald ins rothe, bald ins weifse, bald gar ins violette fpielt, die nicht minder unangenehme Angewohnheit der überfchlanken Formengebung mit den entfetzlich langen Schenkeln und gefuchten Verkürzungen, find viel zu charakteriftifch für den Manierismus, wie er in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein wurde, als dafs wir die Art Primaticcio's, der einer der Väter diefes Manierismus war, nicht noch deutlich in diefen Bildern erkennen follten. Ferner erkennt man Primaticcio's Erfindung in den Fresken der Porte dorée, welche ebenfalls mythologifche Scenen darftellen und in der Liebesgefchichte des Mars und der Venus im Salon des Tapisseries; und auch die Entwürfe zu den Gemälden aus dem Leben Alexanders des Grofsen im ehemaligen »Alexanderzimmer«, welches durch einen fpäteren Umbau zum Treppenhaus des »Escalier du roi« geworden ift, fowie zu der langen Reihe von Darftellungen aus der Odyffee in der 1758 abgetragenen Ulyffes-Galerie, welche felbft in den Stichen van Thuldens noch den Eindruck lebendiger

Die Fresken der Porte dorée, im Salon des tapisseries,

am Escalier du roi, in der Ulyffes-Gal.

Seine Staffeleibilder. Seine Handzeichnungen.

und ſorgfältig durchgearbeiteter Kompoſitionen machen, rühren von Primaticcio her. Staffeleibilder ſeiner Hand ſind ſehr ſelten; unzweifelhaft iſt kaum ein einziges. Seine Handzeichnungen aber kann man im Louvre zu Paris und in der Albertina zu Wien kennen lernen.

Niccolò dell' Abate.

Unter den zahlreichen italieniſchen Meiſtern, die im Gefolge Primaticcio's in Fontainebleau auftraten, ragt vor allen Dingen *Niccolò dell' Abate*[1]) hervor, dem bereits ein bedeutender Ruf als ſelbſtändiger Künſtler vorausging, ehe er 1552 unter Heinrich II. durch Primaticcio nach Fontainebleau berufen wurde.

Seine Herkunft.

Niccolò war der Sohn Giovanni di Abate's[2]) und wurde 1512 in Modena geboren. In den Arbeiten ſeiner italieniſchen Zeit erkennt man die Einflüſſe Correggio's und Giulio Romano's.

Seine Arbeiten in Modena, in der Dresdener Gal., in Scandiano, in Bologna.

Im Jahre 1545 ſchmückte er das Stadthaus zu Modena mit groſsen hiſtoriſchen Fresken, die nur in arg übermalten Zuſtande erhalten ſind; 1547 malte er das Martyrium des Apoſtel Petrus und Paulus, das halb römiſch, halb correggiesk dreinblickende Bild der Dresdener Galerie. Zwiſchen 1547 und 1551 malte er anfangs groſse Freskencyklen im Schloſſe Scandiano, deren Reſte, zum Theil auf Leinwand übertragen, ſich in der Galerie von Modena erhalten haben und in ihrer klaren, ſelbſtbewuſsten Zeichnung und Farbe keine üble Vorſtellung von dem Wollen und Können des Meiſters geben, dann eine Reihe von Palaſt-Dekorationen in Bologna, die theils ganz zerſtört, theils in unleidlichem Zuſtande erhalten ſind.

Seine Thätigkeit in Fontainebleau.

Seit 1552 in Fontainebleau anſäſſig, erſcheint er hier, trotz des Ruhmes, der ihm vorauseilte, faſt nur als die ausführende Hand des Primaticcio; doch muſs bemerkt werden, daſs bei den gemeinſamen Arbeiten beider der Antheil jedes von ihnen in keinem Falle wiſſenſchaftlich feſtgeſtellt iſt. Nach einer alten Nachricht ſoll er ſogar für die Galerie Heinrichs II., die als Hauptwerk Primaticcio's gilt, wenigſtens einige der Kompoſitionen entworfen haben. In der Regel wird er vor allen Dingen als der Meiſter genannt, welcher die Alexanderbilder im jetzigen Treppenhauſe und die untergegangenen Odyſſeebilder ausgeführt habe.

Der Raub der Proſerpina. Die Diana von Fontainebleau.

Als Staffeleibild ſeiner franzöſiſchen Zeit wird die Darſtellung des Raubes der Proſerpina angeſehen, welche aus der Galerie Orléans in den Beſitz des Herzogs von Sutherland in London (Stafford House) übergegangen iſt. Ob aber die auf Holz gemalte Diana im Schloſſe zu Fontainebleau (Fig. 427) von Niccolò's oder Primaticcio's Hand herrührt, iſt ſtreitig.

Sein Stil.

Jedenfalls charakteriſirt das Bild die Schule von Fontainebleau, in welcher Primaticcio's und Niccolò dell' Abate's Stil zu einem einzigen verſchmolzen erſcheinen; und dieſer Stil iſt in ſeiner leeren, kalten Eleganz, ſeinem Spiele mit geſuchten, neuen Formen und Wendungen, ſeiner koloriſtiſchen Unnatur das Urbild des ganzen eigentlichen Manierismus, den wir im folgenden Bande kennen lernen werden.

Seine Söhne.

Als Gehülfen Niccolò's, welcher 1571 ſtarb, ſind ſeine Söhne *Giulio*, *Criſtoforo* und *Camillo dell' Abate* zu nennen, welche ihm nach Frankreich gefolgt

---

1) Das beſte über ihn im Anſchluſs an *Laborde* von *Mündler* und *Meyer* in Meyer's Künſtlerlexikon I, S. 4—10.

2) Die naheliegende Annahme, daſs er ſeinen Namen von ſeinem Meiſter Primaticcio, dem Abbé empfangen habe, wird durch die Urkundenforſchung nicht beſtätigt. Nur mag die Verwechſelung die Umwandlung des Namens in dell' Abate hervorgerufen haben.

waren. Die franzöfifchen Könige beftanden jedoch ftets darauf, dafs auch junge Franzofen, deren Ausbildung die Meifter von Fontainebleau fich angelegen fein laffen follten, herangezogen wurden. Keiner von diefen, den einzigen *Martin Fréminet* ausgenommen, den wir fpäter als Sohn eines Gehülfen des Primaticcio kennen lernen werden, hat es zu einiger Bedeutung gebracht. Der Einflufs der Schule von Fontainebleau macht fich deutlicher in der Bildhauerei, als in der Malerei Frankreichs geltend. Die franzöfifche Malerei erwachte erft zu Anfang des 17. Jahrhunderts im Anfchlufs an gefündere Italiener zu felbftändigem Leben.

Fréminet.

Einflufs der Schule von Fontainebleau.



Nachträge und Berichtigungen zum zweiten Bande.

S. 1. Titelblatt. Statt Renaiffance lies Frührenaiffance. Ein abgeändertes Titelblatt liegt bei.

S. 93—98. Zu diefem Kapitel ift zu vergleichen: Dr. *L. A. Scheibler:* Die hervorragendften anonymen Meifter und Werke der Kölner Malerfchule von 1460—1500. Bonn 1880.

S. 98. Z. 10 v. u. Vgl. *J. B. Nordhoff:* Der Meifter Gert van Lon in Lützow's Zeitfchrift XVI (1881), S. 297—304.

S. 104—110. Zu *Schongauer* ift die S. 488, Anm. 2, angeführte Literatur zu vergleichen.

S. 111. Zu *Zeitblom* ift *G. Dahlke's* Auffatz im Repertorium IV (1881), S. 335—369 zu vergleichen.

S. 118. Z. 19 v. o. Die achte, als verfchollen angegebene befitzt Herr Conful *Ed. F. Weber* in Hamburg.

S. 119. Anm. 1. Hierzu vergleiche man die Anmerkung unter S. 396 u. 397.

S. 130 ff. Zu diefer Abtheilung zu vergleichen: *J. Lermolieff*: die Werke italienifcher Meifter in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Leipzig 1880.

S. 134. Zum Holzfchnitt. *Lermolieff* a. a. O. S. 392 ift mit *Woltmann* der Anficht, dafs diefes Bild aus dem Atelier der *Pollajuoli* ftamme. *W. Bode* vertheidigt dagegen in feinem intereffanten, für die Beurtheilung *Verrocchio's* einfchneidend wichtigen Artikel im Jahrbuch der Preufs. Kunftfammlungen III (1882), S. 235—266 wieder lebhaft die Urheberfchaft Verrocchio's.

S. 145. Anm. 1. Hierzu vergleiche man *K. Woermann's* Auffatz in den »Grenzboten« 1880 und *desfelben* Bemerkungen in feinen »Kunft- und Naturfkizzen«, Düffeldorf 1880. Bd. I, S. 270—272, S. 337—340, II, S. 384—385.

S. 264—268. Die aus Verfehen wiederholten Figurennummern 211, 212, 213 find 211 bis, 212 bis, 213 bis zu lefen.

S. 308. Anm. 1. Z. 2 v. u. lies Dresdener ftatt Berliner.

S. 322. Z. 15 v. o. *Giov. Morelli (Lermolieff)* hat die Darftellung des Apollon und Marfyas, welche er a. a. O. S. 339 mit Paffavant für ein Werk Timoteo's erklärte, nunmehr im »Repertorium« V, S. 152 Perugino zugefchrieben.

S. 323. Zu *Vittore Pifano* ift des *V. Both de Tauzia's* Auffatz in »l'Art« 1882, Nr. 377 zu vergleichen.

S. 336. Z. 22 v. o. Das erfte »die« ift zu ftreichen.

S. 339. Z. 3 v. u. Bei meinem letzten Befuche der Ifola bella (1881) habe ich mich von der von *Lermolieff* a. a. O. S. 460 gegen *Crowe* und *Cav.* verfochtenen Unechtheit der Infchrift Bernardinus Bettinonus auf dem Madonnenbilde der dortigen Sammlung nicht überzeugen können.

S. 340—341. Zu *Bern. Conti.* Ein echtes Madonnenbild diefes Meifters befindet fich, vor kurzem aus Schleifsheim hereingebracht, jetzt in der Münchener Pinakothek.

S. 343. Anm. 1. lies 1824 ftatt 1828.

S. 346—347. Zu *Pellegrino da San Daniele.* Dafs diefer Meifter der Stecher P. P. fei, ift eine Anficht Harzen's und Paffavant's, die nicht mehr haltbar erfcheint. Vgl. *Lermolieff* a. a. O. S. 23—24, Anm.

S. 347. Z. 4 v. u. Das Bild ift jetzt aufgeftellt.

S. 370. Anm. 1. *Ch. Ephruffi* hat inzwifchen feine Auffätze der Gaz. d. B.-A. zu dem Buche »Albrecht Dürer et ses Dessins«, Paris, Quantin 1882, zufammengefafst. Dazu *desfelben* »Un voyage inédit de Dürer«, Paris, Quantin 1881. Uebrigens fteht dem Vernehmen nach eine neue Ausgabe von *Thaufing's* »Dürer« bevor.

S. 370 ff. Zu diefem und den folgenden Kapiteln ift zu bemerken, dafs die Gemälde, welche als in der Moritz-Kapelle zu Nürnberg befindlich vermerkt worden, jetzt ins Germanifche Mufeum gebracht worden find.

S. 371. Z. 17 v. u. Nach *Ephruffi* ftellt das Dresdener Bild nicht Bernhard van Reffen, fondern Bernh. v. Orley dar. »A. Dürer et ses dessins« p. 275—278.

S. 372. Z. 7 v. o. Zu der Frage nach Dürer's Verhältnifs zur Antike find feither noch die folgenden Auffätze veröffentlicht: *H. Grimm* im Jahrbuch d. k. Pr. Kunftfammlungen II (1881), S. 186 ff. — Dagegen *H. Thode*, ebenda III (1882), S. 106 ff. und *Max Lehrs* in den Mittheilungen des Inftituts für öfterr. Gefchichtsforfchung II, S. 283 ff.

S. 372. Z. 21 v. o. lies feines ftatt jenes.

S. 384. Anm. 1. Nach der neueften Notiz in der Kunftchronik XVII (1882), S. 598 wäre doch das urfprünglich auf Pergament gemalte Exemplar, wie *Thaufing* angab, das Original, das auf Holz gemalte aber die Kopie. Uebrigens befinden fich jetzt beide Exemplare bei Herrn Eug. Felix in Leipzig.

S. 396. Auch *Thaufing* vertritt jetzt die hier vertheidigte Anficht in den Mittheilungen des Inftituts für öfterr. Gefchichtsforfchung III, Heft I.

S. 397. Z. 16 v. o. lies Oelberg ftatt Kreuz.

S. 399. Z. 6 v. u. liefs gräfsliche ftatt fcheufsliche.

S. 403. Z. 16 v. u. Ins Berliner Kupferftichkabinet ift vor kurzem eine Handzeichnung Dürer's zu diefem Gemälde übergegangen.

S. 407. Anm. 1. Hierzu jetzt: *G. K. Wilh. Seibt:* Studien zur Kunft- und Culturgefchichte I, Frankfurt 1882, und vor allen Dingen *W. v. Seidlitz'* treffliche Artikel im Jahrbuch d. k. Pr. Sammlungen III, S. 149 ff. u. 225 ff. und in Meyer's Künftlerlexikon III (1882), S. 310—334.

S. 408. Unter dem Holzfchnitt lies Albertina ftatt Augsburger Galerie.

S. 413. Z. 18 v. o. Vgl. »Peter Flötner's Kunftbuch«, Berlin 1882, und Kunftchronik XVII, S. 320.

S. 413. Zur Pfeudogrünewaldfrage jetzt *F. Niedermayer's* Artikel in der Kunftchronik XVII, Nr. 9 u. Nr. 23 und meinen Artikel in demfelben Blatte Nr. 13. Dafs das Altarwerk in der Frauenkirche zu Halle a. d. S., welches eine Hauptftütze der Vertheidiger der Pfeudogrünewaldhypothefe ift, wirklich von Luk. Kranach gemalt ift, für deffen Werk es von jeher gehalten wurde, davon habe ich mich inzwifchen durch Autopfie überzeugt.

S. 420. In Anm. 1 lies 1749 ftatt 1755.

S. 426. Die Anm. 2 ift als Anm. 1 zu S. 427 Z. 9 zu fetzen.

S. 432. Die Anm. 3 ift im Texte und unter dem Texte zu ftreichen.

S. 433. Unter dem Texte find Anm. 1 u. Anm. 2 zu vertaufchen.

S. 435. Z. 17 v. o. lies Ausftellung ftatt Auferftehung.

S. 440. Z. 5 v. o. *Waagen* fah das Bild in der Kraenner'fchen Sammlung zu Regensburg. In der öffentlichen Sammlung diefer Stadt habe auch ich es nicht gefunden.

S. 440 obere Anm. Die Kreuzigung von Tauberbifchofsheim befindet fich jetzt in der Kaffeler Galerie (Sammlung Habich).

S. 440. Anm. 2 lies Oscar ftatt Otto.

S. 443 Z. 8 v. u. Das Bild, welches fchon von *Waagen*, der es in der Abel'fchen Sammlung fah (Kunftwerke und Künftler in Deutfchland II, S. 212) als Werk Hans Baldung's erkannt worden, kam im Frühling 1882 durch Gutekunft in Stuttgart als »unbekannter Niederländer«(!) zur Verfteigerung. Es befindet fich jetzt, natürlich als Baldung, in der Kaffeler Galerie, Sammlung Habich.

S. 454. Ich habe mich inzwifchen durch erneute Anfchauung des Bildes in der Wiener Galerie (Belvedere I, I, 12) vergewiffert, dafs jeder Zweifel an der Identität des Meifters der Sammlung Hirfcher und *B. Strigel's* unbegründet ift. Das Bild zeigt nämlich auf der Vorderfeite die Bildniffe der kaif. Familie, welche mit den übrigen Porträts *Strigel's* übereinftimmen, auf der Rückfeite die heil. Sippe, welche mit den übrigen Bildern des Meifters der Sammlung Hirfcher übereinftimmt.

S. 464. Z. 22 v. u. Das Berliner Kabinet befitzt die eigenhändige, in Wafferfarben kolorirte Federzeichnung Holbein's zu dem Theil der Faffade, welcher den Bauerntanz enthält. Abgebildet im »Kunfthandwerk« Bl. 69—70 nach einer Kopie von *Gnauth*.

S. 470. Ich habe das Innsbrucker Bild inzwifchen gefehen und *Burckhardt's* Urtheil beftätigt gefunden.

S. 472. Anm. 1. Dazu *Vögelin's* Fortfetzung im Repertorium V (1882), S. 179—203.

S. 481. Man vgl. *S. Larpent:* Sur le portrait de Morett dans la Galérie de Drèsde, Christiania 1881; dazu den Artikel der Kunftchronik XVII, Nr. 7, welcher jedoch keine ganz richtige Vorftellung von *Larpent's* Arbeit giebt. Larpent fagt ausdrücklich (p. 15): »Je ne connais pas

assez les tableaux de Holbein pour oser émettre l'opinion que le portrait de Drèsde n'est pas de Holbein«. In der That ist es den äufsern und innern Gründen gegenüber unmöglich, in Zweifel zu ziehen, dafs Holbein das Bild gemalt habe. Darin aber, dafs der Dargestellte nicht der englische Goldschmied Morett, sondern der französische Sieur de Morette sei, der einmal mit Holbein zugleich am Hofe Heinrich's VIII. in London war, scheint *Larpent* recht zu haben.

S. 506. Z. 19 v. u. Statt 1516 u. 1528 giebt *Ilg* in seiner neuesten ausführlichen Besprechung dieser Bilder in den »Mittheilungen der k. k. Centralcommission« 1881, N. F. VII p. CXXIX—CXIV, die Zahlen 1512—1526.

S. 515. Von den beiden Darstellungen der Anbetung der Könige von der Hand des Meisters des Todes Mariä in der Dresdener Galerie wird dort das gröfsere, spätere Bild (Nr. 1846) immer noch dem *Mabuse* zugeschrieben, obgleich schon Waagen seinen wirklichen Meister erkannt hatte.

S. 515. Z. 5 v. u. und sonst: Im neuen Brüsseler Katalog von 1882 sind alle Nummern verändert; Nr. 78 ist jetzt Nr. 96. Vergleichstabelle im neuen Kataloge.

S. 515. Z. 19 v. o. ff. Die neueste Schrift über diesen Meister ist: *Alph. Wauters*, Bernard van Orley, sa famille et ses oeuvres. Bruxelles 1881. Wauters giebt etwas andere Daten als unser Text; doch nicht in allen Fällen überzeugendere. Geboren war der Meister nach Wauters zwischen 1499 und 1501.

S. 536. Z. 11 v. u. Statt »Als aber die Reformation in Nürnberg eingeführt wurde« lies »Später«.

S. 538. Z. 5 v. o. Statt 1532 lies 1562.

S. 538. Z. 20 v. o. Nr. 599 des alten Katalogs; im neuen, der es positiv dem *Bronzino* (!) zuschreibt, Nr. 65.

S. 543. Anm. 2. *H. Ludwig's* deutsche Ausgabe des Malerbuches ist nunmehr als Bd. 15, 16, 17 der *Eitelberger*'schen Quellenschriften (1882) erschienen. Dazu noch die Polemik zwischen *Ludwig* und *Richter* im Repertorium V (1882), S. 204—215 und Kunstchronik XVII (1882), S. 411—415.

S. 546. Z. 11 v. o. Vielleicht hat Leonardo noch mehr als diesen einen Engel an dem Bilde gemalt. Vgl. *W. Bode* im »Jahrbuch d. k. Pr. Kunstsammlungen« III, (1882) S. 236—237.

S. 547. Anm. 2. *Bode* hat neuerdings die Urheberschaft Leonardo's wieder vertheidigt: Jahrbuch III, (1882) S. 259. Mein eigenes Urtheil war 1879 vor dem Original, dafs Leonardo es nicht gemalt haben könne. Uebrigens enthält *Bode's* angeführter Aufsatz eine Reihe wichtiger Bemerkungen in Bezug auf die Jugendwerke Leonardo's.

S. 554. Vgl. *Lermolieff's* Bemerkungen im Repertorium V, (1882) S. 178—179.

S. 610. Z. 12 u. 13 v. o. Vgl. die Nachtragsnotiz zu S. 547, Anm. 2.

S. 620. Als Seitenzahl lies 620 statt 608.

S. 624. Anm. 1. Das »Leben Raphaels« von Crowe und Cavalcaselle, welches in Vorbereitung ist, erwarten wir mit Spannung.

S. 625. Inzwischen ist die Literatur über *Raphaels* Jugendentwicklung noch durch den objektiv gehaltenen Aufsatz von *H. Grimm* in seinen »Fünfzehn Essays«, Dritte Folge, Berlin 1882, S. 395—430 bereichert worden.

S. 626. Z. 10 v. u. lies 1504 statt 1508.

S. 635. Anm. 1. Dazu *H. Grimm's* Aufsatz über die »Madonna di Terranuova« in seinen »Fünfzehn Essays« (Berlin 1882) S. 154—170.

S. 638. Anm. 1. *J. P. Richter*, der auf meine Bitte das Bild der Baroness Burdett Couts vor kurzem nochmals untersucht hat, bestätigt mir brieflich, dafs dasselbe sicher nicht von Raphael selbst gemalt sein könne.

S. 643. Anm. 2. Inzwischen hat *H. Grimm* in seinen »Fünfzehn Essays«, Berlin 1882, S. 61—133 die Ansicht, nicht Aristoteles, sondern Paulus sei in der Schule von Athen dargestellt, eingehend, aber wenig überzeugend, vertheidigt.

S. 661. Anm. 2. Inzwischen hat *H. Grimm* in seinen »Fünfzehn Essays« (Berlin 1882) zugegeben, dafs die Galathea gemeint sei.

Verzeichniss der Illustrationen.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

GESCHICHTE

DER

MALEREI

HERAUSGEGEBEN

VON

ALFRED WOLTMANN.

DIE MALEREI DES ALTERTHUMS

VON

DR. KARL WOERMANN
PROFESSOR DER K. KUNSTAKADEMIE ZU DÜSSELDORF.

DIE MALEREI DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT

VON

DR. ALFRED WOLTMANN
PROFESSOR AN DER KAIS. UNIVERSITAT ZU STRASSBURG.

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

Lief. 5 (2. Hälfte) u. 6.
M. 4·50.



Band II. Bogen 1—8
nebst 2 Tafeln.

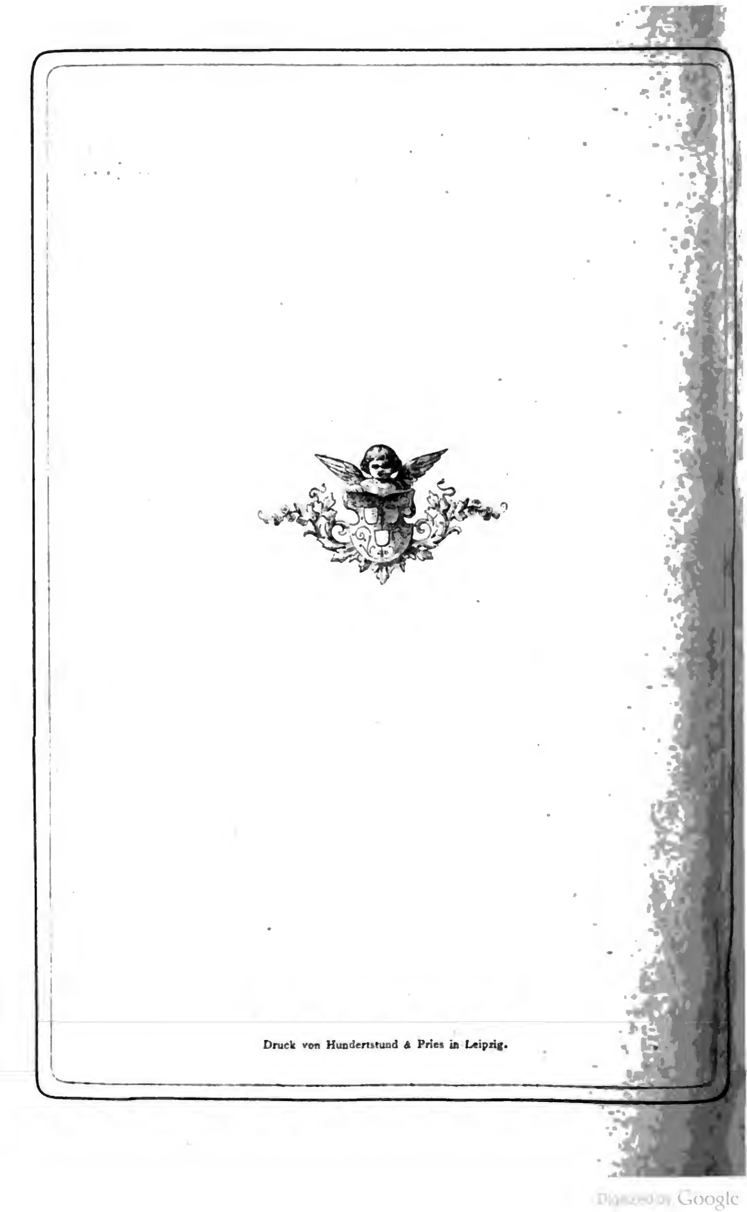
LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1879.

Zur Beachtung.

Wie den Freunden dieses Werkes bereits bekannt sein wird, ist der Herausgeber desselben am 6. Februar a. c. in Mentone seiner Wirksamkeit für immer entrissen. Das von ihm hinterlassene Manuscript wird noch etwa 4 Bogen füllen und das 15. Jahrhundert im Wesentlichen abschliefsen. Auf Wunsch und Bitte des Unterzeichneten hat nun Herr **Professor Dr. Karl Woermann** in Düsseldorf, der Mitarbeiter des verstorbenen Herausgebers, sich bereit erklärt, die „Geschichte der Malerei" nach dem Plane Woltmann's zu Ende zu führen. Derselbe wird also den zweiten Band mit einer Behandlung der grofsen Meister des sechzehnten Jahrhunderts vollenden und in einem dritten und letzten Bande die Malerei des 17., 18. und 19. Jahrhunderts bearbeiten. Wegen der Unterbrechung, die das Unternehmen in Folge dieses Wechsels erfährt, hofft der Unterzeichnete auf die Geduld und freundliche Nachsicht der Subscribenten rechnen zu dürfen, zumal da zu erwarten steht, dafs das Werk bei dem rüstigen Eifer des neuen Herausgebers später um so raschere Fortschritte machen dürfte.

Leipzig, Mitte März 1880.

E. A. Seemann.



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

GESCHICHTE

der

MALEREI

ALFRED WOLTMANN und KARL WOERMANN

Achte Lieferung





GESCHICHTE

DER

MALEREI

Alfred Woltmann [illegible] Karl Woermann

[illegible]

Neunte Lieferung



[illegible]

[illegible]

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen herausgegeben von *A. Ortwein*, fortgesetzt von *A. Scheffers*. Heft 121 u. 122. Trier. 142. Abtheilung, vollständig in 2 Heften, aufgenommen von Schülern der techn. Hochschule zu Aachen unter Leitung von *F. Ewerbeck*. 20 Tafeln in Autographie. kl. Fol. broch. 4 M. 80 Pf.

Die früher erschienenen Hefte No. 1—120 sind jetzt wieder durch Neudruck vervollständigt und können einzeln à 2 M. 40 Pf. [illegible] oder in 300 Tafeln [illegible] geb. in Calico à 88 M., in Halbsaffian geb. à 96 M. bezogen werden.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Textbuch zum I. Supplement der „Kunsthistorischen Bilderbogen" von *Ant. Springer*. 162 S. 8. broch. 1 M.; eleg. geb. 1 M. 80 Pf.

Obwohl zunächst zur Erläuterung der zu den „Kunsthistorischen Bilderbogen" No. 247—318 [illegible] Abbildungen bestimmt, ist diese Darstellung der Kunstentwickelung im 19. Jahrhundert in gewissem Sinne ein selbständiges Werk und auch ohne Abbildungen für Jeden verständlich, der der Kunst unserer Zeit durch Beruf oder Neigung näher getreten ist.

Das vollständige Supplement, Atlas und Textbuch broch. kostet 7 M., [illegible] colorirt 10 M. 60 Pf.

Kunsthistorische Bilderbogen. II. Supplement. 1. Lieferung: Vorhistorische Kunst. Ergänzungen zur Kunst des Alterthums. 12 Bogen (No. 319—330). Preis 1 M.

Das zweite Supplement ist dazu bestimmt, die Lücken des Hauptwerks auszufüllen und, wo es wünschenswerth erscheint, [illegible] Darstellungen durch bessere [illegible] zu ersetzen. Es wird in [illegible] Lieferungen à 1 M. erscheinen.

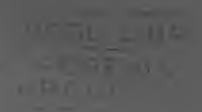
Zeitschrift für bildende Kunst mit dem Beiblatt „Kunstchronik" herausgegeben von Carl von Lützow. Mit vielen Illustrationen in Stich, Radirung, Holzschnitt, Licht- und Farbendruck. XVI. Jahrgang. Von Oktober 1880—1881. hoch 4. (Monatlich 1 Heft, wöchentlich eine Nummer des Beiblattes, ca. 100 Bogen pro anno.) 25 Mark.



GESCHICHTE

MALEREI

Zehnte Lieferung









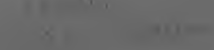
GESCHICHTE

MALEREI

Alfred Woltmann — Karl Wo[illegible]

Elfte Lieferung





Johann Christian Reinha

und sein Kreis

Otto Baisch

VON

OPITZ BIS KLOPSTOCK

DR. CARL LEMCKE

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Werke italienischer Meister ... Ivan Lermolieff ...

persische Nadelmalerei. Susandschird ...

Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen ...

Antiken in den Stichen Marcantons, A. Veneziano's und Marco Dente's ...

Beiträge zur Kunstgeschichte ... **Anton Graff** ...

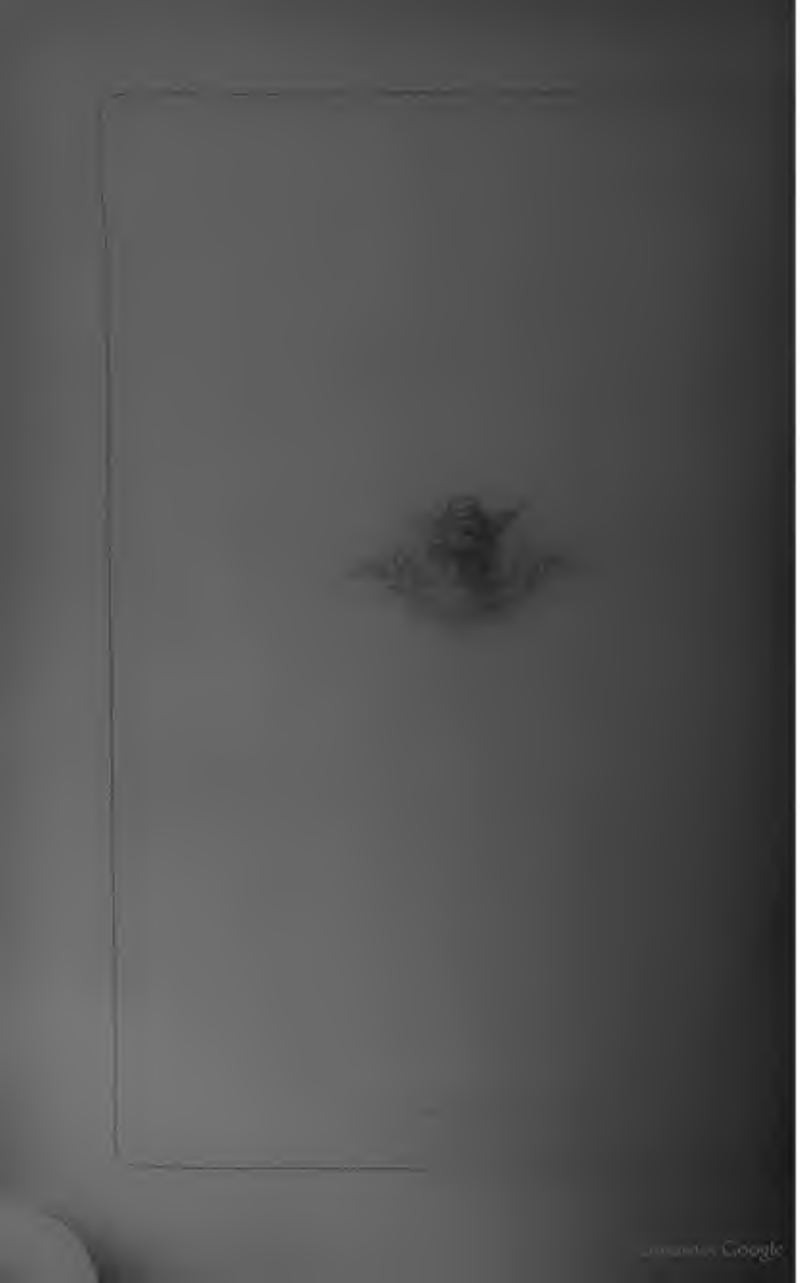
... **Ueber den Ursprung und die Bedeutung der** ... **Doppelchöre** ...

... **Das venezianische Skizzenbuch** ...

... **briefe.** ...

Zeitschrift für bildende Kunst, herausgegeben von Dr. Carl von Lützow ...

Seemann's illustrierter Weihnachts-Katalog und Bücheranzeiger ...



GESCHICHTE

DER

MALEREI

Alfred Woltmann und Karl Woermann

[illegible]

Zwölfte Lieferung



[illegible]

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig

Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts

[illegible] Dr. Robert Dohme. [illegible]

[illegible] Asmus Jacob Carstens [illegible] Schinkel [illegible] — Gottfr. Schadow und [illegible] — David d'Angers [illegible]

[illegible] Prud'hon [illegible] Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Philipp Veit [illegible]

[illegible]



[illegible]

Kunsthistorische Bilderbogen

1. Hauptwerk. [illegible] Springer [illegible]

2. Erstes Supplement. [illegible] Kunst des 19. Jahrhunderts [illegible] Anton Springer. [illegible]

3. Zweites Supplement. [illegible] Anton Springer [illegible]



